

العـــدد
١٢١

سبتمبر ١٩٩٥





الماركسية واليوتوبيا الثورية

رد «نصر» على حكم الردة:
مأســاة القراءة الحرفية للنص

محمد عفيفى مطر :
مصحف للكون .. فلسفة للرفض .. وقرية صابرة

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية
شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى الوحدوى
سبتمبر ١٩٩٥

أدب ونقد

■ أول الكتابة:

أدب ونقد

التصميم الأساسى للغلاف للفنان :
محيى الدين اللباد

الرسوم الداخلية للفنانين :
سيف وانلى - محمود سعيد - راغب عياد - حسانين إسماعيل

لوحة الغلاف : الدراويش للفنان محمود سعيد

الإخراج الفنى : **حسين البطراوى**
أعمال الصف والتوضيب الفنى مؤسسة الأهالى :
سهام العقاد

عزة محمد عز الدين نعمة محمد على ، منى عبد الراضى

مراجعة لغوية : عبد الله السبع
المراسلات :

مجلة أدب ونقد / ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت «الأهالى» القاهرة / ت ٣٩٢٢٣٠٦ / فاكس ٣٩٠٠٤١٢

■ الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أم لم تنشر

أول الكتابة

لأول مــرة منذ عــام ١٩٨٧، وتحـديدا منذ العـدد (٣٤) من "أدب ونقـد" يغـيب عن التـخطيط والإعـداد زمـيلنا الشـاعـر «حلمى سـالم» مـدير التحرير الذى غادرنا إلى أمريكا فى مسعى متأخر - كما يقول «ماجد يوسف» - للتعرف عن قرب ومن القلب على ثقافة العالم الجديد، وربما لالتقاط الأنفاس والتأمل الهادئ الذى كان مطلبا ملحا ومستحيلا فى آن واحد «لحلمى»، فكم مـرة حدثنى بألم عن حلمه هذا أن يقرأ من أجل القـراءة، ويبحث من أجل البـحث ويحيا من أجل الحياة دون أن يكبله شئ ولا حتى الشعر نفسه الذى وهب له حياته. وحلمى بن جيل أثخنته الجراح والهزائم وحتى الانتصار القومى الشحيح الذى قدر له أن يراه فى حرب أكتوبر ١٩٧٣ سرعان ما تبدد فى سياسات الانفتاح الاقتصادى والصلح المنفرد غير العادل والتشرذم العربى، ولأن المهمومين الحقيقيين من أبناء هذا الجيل بقضايا وطنهم وأمتهم والذين تطلعوا دائماً إلى مثل أعلى إنسانى يتجاوز الواقع البائس ويدفع بالإنسان إلى آخر مدى يمكن أن تحمله إليه طاقاته وقدراته - لم يعرفوا ذلك الانشطار بين حلمهم الشخصى والحلم العام فقد امتلأوا بحزن نبيل حين اكتشفوا مبكرا جدا أن الهجمة الشرسة على أوطانهم وعلى الكادحين فيها على نحو خاص أكبر من قدراتهم أفرادا وجماعات على المقاومة ولكنهم قاوموا بالكتابة.. بالنضال المباشر فى صفوف الأحزاب والمنظمات التقدمية، عرف غالبيتهم السجون والمعتقلات والملاحقات وعرفوا جميعاً المصادرة على حرية التعبير بصور شتى، وكان عليهم أن ينجزوا بمشروعهم فى هذه الظروف الصعبة، وحين تعب منهم من تعب ولاذ من لاذ ببلاد النفط بحثا عن إمكانية إنسانية للعيش الكريم، بقى «حلمى» فى وطنه بعد أن قضى فترة وجيزة فى بيروت محاصرا مع المحاصرين أثناء الغزو الإسرائيلى لها سنة ١٩٨٢...

ثم عاد إلى مصر وكان قدره - مثلنا جميعا - أن يكتب وهو واقف على أظافره.. وهو منشغل بعشرات التفصيلات الصغيرة، وكنا ننجز «أدب ونقد» التى أصبح مديرا لتحريرها سنة ١٩٨٧ فى هذا المناخ الذى يجعل

العمل قلقا وعسيرا على حد تعبير «حلمى»...

وها هى تجربته فى البحث عن استراحة مؤقتة ولحظات عابرة لالتقاط الانفاس وللتعلم من جديد فى أمريكا تتعرض لصعوبات هائلة، بعد أن طالت الأزمة العامة الطبقات الشعبية والوسطى فى أمريكا فما بالنا بالغرباء. وسوف يعود إلينا لنواصل العمل من جديد بإيقاعنا نفسه، ومشكلاتنا نفسها التى كدنا نتصالح معها بقدر ما أصبحت مستعصية على الحل وبقدر ما يملؤها التصميم على مواصلة الطريق نفسه.. فأهلاً «بحلمى»، ولعلنا سنكون بحاجة إلى وقفة نعيد فيها تنظيم الأمور والوقت والأوراق والميزانيات والعلاقات حتى نحصل على أفضل نتيجة ممكنة فى أوضاع سيئة.

ولعل الروح المخلصة الدءوبة التى أبدتها الشاعرة «إيمان مرسال» فى العمل بسكرتارية التحرير، وروح المسئولية العالية التى تحلى بها الشاعر «ماجد يوسف» عضو مجلس التحرير أثناء غياب حلمى، لعل ذلك كله أن يتواصل دائما، فربما كان بعض أجمل ما أنجزته «أدب ونقد» فى ميدان الخبرة العملية هو بث روح الفريق فى كل العاملين بها الذين طالما شكلوا أسرة صغيرة متحابة.

في العدد ملفان رئيسيان الأول عن الشاعر «محمد عفيفى مطر» احتفالا ببلوغه الستين، وهو واحد من شعراء العربية الكبار وشأنه شأن غالبية هؤلاء لم يحظ بالمكانة التى يستحقها أو التكريم الملائم، ربما لأنه كما يقول فى الحوار الذى أجراه الزميل- محمد حربى - وهو يتعاون مع «أدب ونقد» لأول مرة:-

«أنا الملك وعرشى صرخة المظلومين الجائعين الأميين الذين يسامون الحيف والخسف وسحق الكرامة والآدمية»

والمرء لايستطيع أن يمنع نفسه من أن يتساءل- بألم- متى يا ترى يصل شعر «محمد عفيفى مطر» إلى هؤلاء المظلومين.. إنه حتما لن يصل إلا إذا توفرت لهم فرص التعليم والثقافة الحقة والعيش بكرامة وهى الأهداف التى تناضل من أجلها بشرف الأحزاب التقدمية التى

ساوى «عفيفى» بينها وبين كل الأحزاب الأخرى فى انتقاده المرير لفكرة الحزبية ذاتها، رغم أنه هو نفسه شاعر «متحزب» بالمعنى العميق للكلمة بمعنى الدفاع عن العقل والاستنارة وكراهية البؤس والظلم، بل إنه «ملتزم.. حين ينتقد بعض الشعراء المحدثين فى وصفه «لانقطاع جدل الشعر والحياة فى مسيرة الشعراء الذين اكتفوا بجدل المكتوب والمقروء والسقوف المعتمدة للنصوص..»

وفى تشخيصه الذكى الثاقب للوضع الراهن فى مصر هَمّ سياسى واضح وعميق:

«تعذيب فإرهاب فقوانين طوارئ فبقاء أبدى للحزب والحكام فى إطار حرب أهلية محدودة ومنظمة يتم تزويدها بالكوادر والكوادر المضادة بنظام بديع لا ينقطع. ولا يتوقف..»

وقد اخترنا أن نقدم الديوان الصغير «لعفيفى» فى ملزمتين بدلا من واحدة كما اعتدنا نظرا للصعوبات الكبيرة التى يلقاها «عفيفى» فى نشر شعره نشرا واسعا.

أما الملف الثانى فهو رد «نصر حامد أبو زيد» على حيثيات حكم الردة الذى طالب فيه قضاة استئناف بالتفريق بينه وبين زوجته ابتهال يونس على أساس أنه مرتد ولا يجوز له أن يبقى متزوجا من مسلمة، وذلك بعد أن نشرنا حيثيات الحكم والردود القانونية والفقهية عليها فى العدد الماضى مع بيانات المثقفين التى ما تزال التوقيعات عليها تأتينا كتابة وعبر الهاتف بعد أن أصيب دعاة التنوير والعقلانية بفزع حقيقى لا فحسب من الحكم الذى يشكل سابقة بالغة الخطر والدلالة على تطورنا الديموقراطى وعدوانا فى الصميم على حرية الفكر والتعبير وإنما أيضا من موقف الدولة الذى اتسم بالميوعة رغم أن هذا التهديد يمكن أن يصل إلى عقر دارها كما قال الراوئى «جمال الغيطانى» للنائب العام فى لقائه مع وفد المثقفين:

- كيف نضمن أن لا يرفع أحدهم قضية حسبة ضد الرئيس مبارك لأن زوجته السيدة سوزان سافرة؟

وكنا نحن المثقفين ننتظر أن يصدر قانون عاجل يمنع قضايا الحسبة في مسائل الفكر والتعبير بصورة واضحة وكنا واهمين ولم ننتبه لحقيقة أساسية وهي سعي الحكم الدائب لمحاصرة الفكر الحر العقلاني لأنه يفضح المصالح التي تتستر بالدين، ويكشفها للجماهير المسحوقة التي لن تستطيع إلا بمساعدة نزيهة وصبورة من مثقفيها المخلصين أن تتبين حقيقتها وتناضل من أجل العدل والحرية والتقدم، وهكذا يصبح الحكم ضد «نصر» شأنه شأن القانون ٩٣ لسنة ١٩٩٥ الذي يغتال حرية الصحافة. ضربتان توأمتان لمحاصرة المثقفين وإسكاتهم وإرهاقهم في الدفاع عن أنفسهم بدلا من الانشغال بقضاياهم الأساسية والنهوض بمسؤلياتهم تجاه الشعب الذي يتعرض للنهب والظلم والإهانة على كل المستويات.

وليست القراءة الحرفية للنصوص التي يبين لنا نصر في رده كم أنها مأساوية ورجعية إلا أداة من أدوات التخلف وتكريس الأوضاع القائمة.

وأتمنى عليكم أن تتأملوا معى الأساس الحقيقي لاجتهاد «نصر» كواحد من أقدر الباحثين في علوم القرآن، وعالم أصيل تربى على التراث العقلاني للثقافة العربية الإسلامية والقراءة التاريخية للقرآن الكريم كتاب العربية الأكبر وينبوعها الخالد كما يقول «محمد عفيفي مطر».

إن نصر يتصدى في قراءته التاريخية العقلانية تلك لواحدة من أكثر القضايا مركزية في حركة تحررنا وتقدمنا ألا وهي قضية تحرير المرأة التي تسعى القوى الرجعية والظلامية لإعادتها إلى عصور الظلام والحريم يقول نصر:

«والحال كذلك ألا تكون المعاني الواردة في النصوص عن المرأة - بما في ذلك توريثها نصف نصيب الذكر - ذات مغزى يتحدد بمقياس طبيعة الحركة التي أحدثها النص وبتحديد إتجاهها؟ إنها حركة تتجاوز الوضع المتردى للمرأة وتسير في اتجاه المساواة المضمر، والمدلول عليها في نفس الوقت، ولا يتم الكشف عن المضمر في قضية المرأة ومساواتها بالرجل خارج سياق الكشف عن حركة النص الكلية، وهنا تنكشف دلالة

المضمر كاملة حين توضع فى سياق حركة النص من العبودية التى تعرضنا لها فيما سبق...»

إن حكم الردة بالإضافة إلى مأساة القراءة الحرفية فيه يتعامل مع «ابتهال يونس» كامرأة باعتبارها شيئاً أو أداة لاظهار أو إخفاء شئ حين يقرر تطليقها دون استشارتها وكأن حياتها الشخصية واختباراتها ليست ملكا لها كإنسان مستقل كامل الأهلية، ولكن «ابتهال» تلك المثقفة الشجاعة رفضت أن تكون شيئاً أو أداة ، وساندت زوجها الذى هو اختيارها الحر كما كانت هى اختياره.. وهكذا أخذت حملة التضامن الواسعة تساندهما معا وتقدم لهما عونا معنويا بلا حدود، ويصر المثقفون المستنيرون والتقدميون على مواصلة العمل فى إطار لجنتهم للدفاع عن حرية الفكر والاعتقاد، لا دفاعا عن نصر وابتهال فقط وإنما دفاعا عن الحق والمبدأ فى الأساس.

ويقدم لنا بشير السباعى ترجمته الجميلة لنص عن «أرنست بلوخ» عن الماركسية كيوتوبيا ثورية، وهو إسهام أصيل فى الرد على المقولات الجائرة والتبسيطية التى تحصر الفكر الماركسى باعتباره فكرا ماديا فى إطار الاقتصاد البارد الذى هو الرأسمالية بالضبط، ويرد الاعتبار للتطلع الروحى التحررى العميق للماركسية.

«والرأسمالية بالنسبة لبلوخ إنما تمثل أعلى شكل لنزع الطابع الإنسانى، للإغتراب والتشيؤ بقدر ما إنها تختزل الجميع - البشر والأشياء على حد سواء إلى حالة سلعة، وعبر سلاح نضال الطبقات تريد الماركسية أنسنة المجتمع، وهى تتوجه بادئ ذى بدء إلى المستغلين (بفتح الغين).

لكن غايتها قادرة على إجتذاب جميع أولئك الذين يعانون فى ظل الرأسمالية، جميع أولئك الذين يمكنهم التعرف على أنفسهم فى صيحة الحرب التى أطلقها الديمقراطى الألمانى الثورى «جورج بوخنر» الحرب على القصور.. السلم للأكواخ..

إن المعركة الاشتراكية تتطلب فى آن واحد الحلم والحماس وصفاء

الفكر.

والماركسية تملك القدرة على أن توحد فى مسعاها النظرى والعملى بين التحليل الأكثر صرامة، والحلم الأكثر جموحا، وهى تشير إلى السبيل الذى يمكن عبره للعصر الذهبى القديم أن يصبح يوتوبيا المستقبل الملموسة..»

النظرة المادية أى الواقعية ليست إذن نقيض الحلم ولا هى تسخر منه، والرومانسية مكون أساسى من مكونات هذا الحلم المستقبلى..

«إن إرنست بلوخ رومانسى ثورى بشكل حازم، فشأنه فى ذلك شأن الرومانسية يستمد من ثقافات الماضى الذخيرة الروحية البارود اللازم لتغيير العقلانية الباردة واللاإنسانية المميزة للرأسمالية لكن هدفه لا يتمثل فى إعادة تكوين ثلوج الماضى، فما يهدف إليه هو بالأحرى تثوير الحاضر، وفتح الطريق الذى يقود إلى اليوتوبيا المشاعية مستخدما ذلك السلاح الباتر، مفتاح أبواب المستقبل الذى نسميه الماركسية..»

فاتنا فى عددين متتاليين أن نقدم التحية الواجبة للصديق الناقد «غالى شكرى» رئيس تحرير القاهرة رد الله غيبته وشفاه، وكنا قد أعددنا مقالا للناقد «عبد الرحمن أبو عوف» لننشره فى هذا العدد ووجدناه فى اللحظة الأخيرة منشوراً فى «القاهرة» و «غالى شكرى» هو واحد من النقاد على قائمة ملفاتنا إحتفالا ببلوغه الستين، ولم نشأ أن نقدم ملفا ناقصا عنه ولذلك سوف ننتظر عودته سالما لنشاوره فى كل شئ.....

كذلك تأخرت دراساتنا عن الشيخ إمام ومحمد الموجى وأمينة السعيد لأننا نريد أن نقدم جديدا.

وكالعادة.. طردت الأبحاث النصوص ونحن لا نريد أن يكبر غضب المبدعين منا حتى نعجز أمامه لذلك قررنا أن نفسح أكبر مساحة للنصوص فى عددنا القادم لنتفادى المزيد من الغضب، ففى كل مرة نشرع فى إعداد الترتيبات الأخيرة نكتشف أنه بوسعنا إصدار «أدب ونقد» أسبوعيا..لكن (العين بصيرة والإيد قصيرة) فلا تغضبوا منا....

المحررة

رد على حيثيات حكم الردة

مأساة القراءة الحرفية للنص

د. نصر حامد أبو زيد



نشرت أدب ونقد فى عددها الماضى -أغسطس ١٩٩٥ - حيثيات حكم الردة الذى أصدرته محكمة الاستئناف ضد الدكتور نصر حامد أبو زيد، وطالبت بمقتضاه بالتفريق بينه وبين زوجته الدكتورة إبتهال يونس على أساس أنه لا يجوز لمسلمة أن تبقى زوجة لمرتد.

وننشر فى هذا العدد رد الدكتور نصر على حيثيات الحكم، ويمكن مراجعة الإحالات الواردة فى هذا الرد على الحيثيات المنشورة فى العدد الماضى.

١- تعريف "الردة" فى الحيثيات يجمع بين ما أجمع عليه الفقهاء وما يسره القاضى فى نفسه مبيتا النية على اغتيال المستانف ضده: يتبدى هذا فى عدم التزام الحكم بالتعريف الوارد فى كتب الفقه والذى يورده الحكم فى ص ٦ حيث تم التفريق بين الردة والاعتقاد، وأخذ الحكم بتعريف الردة على أساس أنها "فعل مادى له أركانه وشرائطه وانتفاء موانعه.. ولابد أن تظهر هذه الأفعال بما لا لبس فيه ولا خلاف أنه يكذب الله سبحانه أو يكذب رسوله صلى الله عليه وسلم وذلك بأن يجحد ما أدخله فى الإسلام (ولا تعليق لنا على هذه العبارة الأخيرة التى تعكس عدم فهم القاضى لمهمة الرسول صلى الله عليه وسلم الذى هو مبلغ عن ربه ولا يجوز له إدخال شئ فى الإسلام، والشواهد القرانية على ذلك أكثر من أن تحصى).

والذى يهمنا إبرازه فى

هذا التعريف اشتراط أن تكون الأفعال التى توصف بالردة أفعالا تظهر التكذيب بالله ورسوله بما لا لبس فيه ولا خلاف، أى بما لا يحتمل التأويل بوجه من الوجوه. ولذلك أجمع الفقهاء - فيما يورده التعريف الوارد فى الحكم كذلك - أنه "لو وجد قول أو رواية أنه لا يكفر بفعل معين ولو كان ضعيفا، فإنه لا ينبغ بكفره ولا يقضى بكفره لأن الكفر شئ عظيم فلا يجوز جعل المؤمن كافرا متى وجدت رواية بعدم تكفيره".(ص٦)

هل التزم القاضى بهذه الشروط أم أنه تجاهلها تجاهلاً تاما:

يكرر الحكم التعريف السابق بصيغة أخرى مفادها أن "المرتد هو الراجع عن دين الإسلام إلى الكفر وركنها التصريح بالكفر - لاحظ التصريح هو الركن - إما بلفظ يقتضيه أو بفعل يتضمنه بعد الإيمان ويقرر الحكم أن المحكمة تأخذ بما اتجه اليه كثير من الفقهاء سواء من الحنفية أو الشافعية أو غيرهم من أنه اذا وجد قول عند أحد من الفقهاء ولو كان القول ضعيفا بعدم كفره فإنه يؤثر بهذا القول ولا يجوز القول بتكفيره لأن الإسلام ثابت يقينا ولا يزول اليقين إلا بمثله فلا يزول بالظن ولا بالشك، فيلزم أن يكون ما صدر من المدعى بردته مجمعا على أنه يخرجه من الملة عند كافة علماء المسلمين وأئمتهم مع اختلاف مذاهبهم الفقهية (ص٧-٨).

وبالعودة إلى بعض المصادر الفقهية والتفسيرية التى أشار اليها الحكم يمكن أن نكتشف أن حدود الأفعال والأقوال التى تدخل فى حيز الردة تنحصر فى التالى:

١- إجراء كلمة الكفر على اللسان بعد الإيمان.

٢- الهزل بلفظ الكفر.

ولما كان الكفر نقيض الإيمان والإيمان بحسب ما ورد فى شرح المختار قبول القلب وإذعانه لما علم بالضرورة أنه من دين محمد صلى الله عليه وسلم بحيث تعلمه العامة من غير افتقار إلى نظر واستدلال كالوحدانية والنبوة والبعث والجزاء ووجوب الصلاة والزكاة وحرمة الخمر ونحوها (٢٨٣/3)، فإن الكفر يكون بصدور قول صريح يكذب ما علم من الدين بالضرورة وهو مالا يفتقر إلى النظر والاستدلال. وهذا من شأنه إخراج كل ما سبيله النظر والاستدلال من حيز الكفر.

هذا، على مستوى القول الذى هو إجراء كلمة الكفر على اللسان، أما الهزل بلفظ الكفر فقد شرحه ابن عابدين كذلك قائلا: "أى ما تكلم به باختياره غير قاصد معناه. وهذا لا ينافى ما مر من أن الإيمان هو التصديق فقط أو مع الإقرار. لأن التصديق وإن كان موجودا حقيقة لكنه زائل حكما لأن الشارع جعل بعض المعاصى إمارة على عدم وجوده كالهزل المذكور ولو سجد لصنم أو وضع مصحفا فى قاذورة، فإنه يكفر مصدقا لأن ذلك فى حكم التكذيب" (٣٨٤/٣).

ومفاد ذلك كله أن المرتد فعلا من أتى بفعل من الأفعال السابقة (السجود لصنم أو إلقاء المصحف فى قاذورة) أما المرتد قولا فهو من جرت على لسانه كلمة الكفر بما هو داخل فى حيز الإيمان، وهو كل ما لا يفتقر - أى يحتاج إلى نظر واستدلال. وهذه النقطة الأخيرة يزيدها ابن عابدين وضوحا حين يشرح المقصود بتكذيب

النبى صلى الله عليه وسلم بأنه عدم الإذعان والقبول لما علم مجيئه به صلى الله عليه وسلم ضرورة أى علما ضروريا لا يتوقف على نظر واستدلال "السابق نفسه".

العلم الضرورى والعلم الاستدلالى

وهنا لابد لنا من شرح الفرق بين "العلم الضرورى" والعلم "النظرى" أو الاستدلالى"، حيث أن تمييز الفقهاء بينهما فى تعريف "الردة" و"المرتد" يعكس وعيا نابعا من كلية المنظومة المعرفية للتراث الإسلامى، لأن هذا التمييز مستمد من نظرية المعرفة عند علماء المسلمين، سواء فى علم الكلام أوفى الفلسفة، لكن هذه النظرة الكلية غائبة تماما فى الوعى الإسلامى المعاصر، فضلاً عن غيابها المطلق فى حيثيات الحكم موضوع الطعن.

العلم الضرورى فى تعريف الباقلانى (ت ٣٠٤ هـ)" علم يلزم نفس المخلوق لزوما لا يمكن معه الخروج عنه ولا الانفكاك منه، ولا يتهيأله الشك فى متعلقه ولا الارتياب به". أما العلم النظرى فهو "علم يقع عقب استدلال وتفكر فى حال المنظور فيه أو تذكر لما نظر فيه، فكل ما احتاج من العلوم إلى تقدم الفكر والرؤية وتأمل حال المعلوم فهو الموصوف بقولنا علم نظرى". (التمهيد / ٣٥و٣٦ وانظر كذلك الانصاف/١٣).

وقد انتقلت هذه التفرقة بين العلم الضرورى والعلم الاستدلالى إلى مجال الدراسات القرآنية فى شرح ما ورد فى سورة آل عمران الآية السابعة وهى قوله تعالى "هو الذى أنزل عليك الكتاب فيه آيات محكمات هن أم الكتاب وأخر متشابهات، فأما الذين فى قلوبهم زيغ فيتبعون ما تشابه منه ابتغاء الفتنة وابتغاء تأويله". حيث أجمع علماء القرآن والمفسرون أن "المحكم" هو الأصل "والمتشابه" هو الفرع، وتأثرا بالفكر الإسلامى والفلسفى اعتبروا أن "المحكم" بمثابة العلم الضرورى والمتشابه بمثابة "العلم النظرى" والاستدلالى.

هكذا يفسر ابن قتيبه (ت ٢٧٦) وجود المتشابه فى القرآن ويرد على الطاعنين فيه بسبب وجود المتشابه بالقول أن المتشابه اختبار وابتلاء وتكليف "ليتبين المجتهد من المقلد، وليتمايز الناس بمعارفهم.. ولو كان القرآن كله ظاهرا مكشوفا حتى يستوى فى معرفته العالم والجاهل لبطل التفاضل بين الناس وسقطت المحنة وماتت الخواطر" (تأويل مشكلة القرآن/٨٦).

ويربط القاضى عبد الجبار بين "العلم الضرورى و"العلم النظرى" من جهة وبين المحكم والمتشابه فى القرآن من جهة أخرى ربطا محكما حيث يقول "إعلم أن الغرض بكتاب الله جل وعز التوصل به إلى العلم بما كلفناه وبما يتصل بذلك من الثواب والعقاب والقصص وغيره. والمعلوم قد يكون الصلاح فيها أن تكون ضرورية وأن تكون مكتسبة، ومتى كانت ضرورية فقد يكون الصلاح أن يتوصل اليها بمعاناة، وقد يكون الصلاح فى أن ينجلى طريقه وقد تكون المصلحة فى أن يغمض ذلك وصارت العلوم فى هذا الوجه بمنزلة سائر الأفعال التى يفعلها الله والتى يكلفناها، فإذا ثبت ذلك فكما ليس لأحد من أصحاب المعارف أن يقول: ما الفائدة فى أن تكلف

اكتساب المعرفة بالله عز وجل وبتوحيده وعدله، وهلا جعل ذلك اجمع في العلوم الضرورية ليكون أجلى ولتزول الشبهة والشكوك حينذاك ولا يدور لهذا السائل مثله في طرق الأدلة وفيقول هلا جعلها عز وجل متفقة في الوضوح. وبمثل ذلك أبطلنا قول من قال ينفي القياس والاجتهاد اذا عول على أن النصوص تزول عنها الريب فيجب أن تكون الأحكام مستدركة بها، فقلنا: إن المصلحة قد تختلف في طرق الأحكام كما تختلف في نفس الأحكام، فكما لا يجوز أن يقال فيها: أنه يجب أن يجرى على وجه واحد، فكذلك القول في طريقها وأدلتها" (متشابه القرآن/ ٢٣-٢٤).

يتبين من كل ما سبق أن محتوى الإيمان الذى يعد الارتداد أو الخروج عنه كفراً هو ما يعلمه المسلم علما ضروريا أى دون حاجة إلى نظر أو استدلال وليس في كل ما أورده الحكم من أقوال قولا واحدا ينكر علما ضروريا. فليس ثمة قول ينكر أن الله واحد وأن محمد صلى الله عليه وسلم نبيه ورسوله أو ينكر الصلاة أوالصيام أو الزكاة أو الحج أو يحرم حلالا أو يحلل حراما. وإنما كل ما ورد هو من قبيل الاجتهادات النظرية الاستدلالية.

وهنا نلاحظ أن الحكم انحراف عن التعريفات السابقةالمستقاة من كتب الفقة واجتهادات العلماء الأفذاذ انحرافا واضحا حين اضرب صفحا عنها بعدذكرها وعاد ليدمج فيها تصوراته الشخصية التى تمهد له السبيل لإصدارالحكم الذى أصدره حيث عاد في ص٨ ليقول: "والردة تكون بأن يرجع المسلم عن دين الإسلام طالما وعلوا بأن أجرى كلمة الكفر عامدا صريحة على لسانه أو فعل فعلا قطعى الدلالة أو قال قولا قاطعا في جحود ماثبت بالآيات القرآنية أو الحديث النبوى الشريف وأجمع عليه المسلمون (هكذا أدخل الإجماع في حيز الإيمان وهذا لم يقله أحد من العلماء). وبعد ذلك أعطى الحكم لنفسه الحق في أن يحدد حصرا موجبات الردة التى سبق أن حصرها العلماء فيما يعلمه المسلم ضرورة فقال:

"فمن أنكر وجود الله تعالى أو أشرك معه غيره أو نسب له الولد أو الصاحبة، تعالى عن ذلك علوا كبيرا، أو استباح لنفسه عبادة المخلوقات، أو كفر بآية من آيات القرآن الكريم أو جحد ما ذكره الله تعالى في القرآن من أخبار أو كفر ببعض الرسل أو لم يؤمن بالملائكة أو بالشياطين أو رد الأحكام التشريعية التى أوردها الله سبحانه وتعالى في القرآن الكريم ورفض الخضوع لها والاحتكام اليها أو أنكرها أو رد سنة رسول الله صلى الله عليه وسلم عامة رافضا طاعتها والانصياع لما جاءت به من الأحكام إلى غير ذلك من الأمثلة" (ص٨).

ولنا على هذه الأمثلة مجموعة من الملاحظات:

الملاحظة الأولى:

أنالجملة "من أنكر.. إلى غير ذلك من الأمثلة" ليست جملة عربية تامة، لأن "من" في بداية الجملة أداة شرط تستلزم جملة شرط وجملة جواب، والجملة كلها عبارة عن مجموعة من الجمل المعطوفة كلها على جملة الشرط.

من أنكر وجود الله سبحانه وتعالى:

أو أشرك معه غيره...

أو نسب له الولد أو

الصاحبة
أو استباح لنفسه..
أو كفر بآية...
أوجحد ما ذكره الله تعالى
أو كفر ببعض الرسل..
أو لم يؤمن ...
أورد الأحكام...
ورفض الخضوع لها
أورد سنة رسول الله...
إلى غير ذلك من الأمثلة
وهذه العبارة التى لا تكون جملة مفيدة لغياب جواب الشرط تصيب الحكم القانونى فى مقتل لأن حذف جواب الشرط يجعل معنى الجملة خاضعا للتاويل.

الملاحظة الثانية:

ان هذه الأمثلة سوت عن طريق استخدام أداة العطف الدالة على التخيير "أو" بين انكار وجود الله والشرك من جهة وبين رد بعض الأحكام أو رد بعض السنة أو رد الإجماع من جهة أخرى، وليسا سواء بأى حال من الأحوال، فنحن نعلم من كتابات الإمام الشافعى أن هناك من رد من السنة والأصل له فى القرآن ولم يكفر الإمام الشافعى هؤلاء بل ناقشهم بالحجة والدليل والبرهان (ابطال الاستحسان، الجزء السابع من كتاب "الأم" ط دار الشعب ص١٦٤٠، وانظر كذلك محمد أبو زهرة: أبو حنيفة، صفحات ٢٥٦-٢٥٧-٢٨٨-٢٨٩، وكذلك أحمد أمين: فجر الإسلام، دار النهضة المصرية، القاهرة، ط١٣، ١٩٨٢ ص٢٤٢-٢٤٤).

الملاحظة الثالثة:

أن هذه الأمثلة المطروحة والملقاة على عواهنها خلافا لما حدده العلماء والفقهاء كانت توطئه للوثب للحكم وذلك بدليل قوله بعد ذلك : "وحيث أن المحكمة اطلعت على المؤلفات الآتية:.. الخ فهل اطلعت المحكمة حقا واستدلت حقا على المؤلفات المذكورة؟
يتبدى فساد الاستدلال من أن الحكم يورد بعض الأقوال من كتب "نقد الخطاب الدينى" و"مفهوم النص" وبحث "اهدار السياق فى تاويلات الخطاب الدينى" وهو بحث وليس كتابا، ولكنه يحلل هذه الأقوال ولا يفهم محتواها ولا تركيبها اللغوى، بل يقفز قفزة فى الهواء ليقول:
"وحرفية النصوص المنقولة من مؤلفات المستانف ضده الأول سالفة الإشارة تدل بمنطوقها على ما يلى" ص١٠ ونلاحظ هنا الإصرار على الحرفية وعلى المنطوق دون المدلول، ولو أخذنا بحرفية بعض الآيات القرآنية الخاصة بالأحكام وبمنطوقها دون مدلولها لدخلنا فى باب من الفوضى عظيم: إن قول الله سبحانه وتعالى: "حرمت عليكم أمهاتكم" لو أخذ بحرفيته وبمنطوقه لقيل أن على المسلم أن يحرم على نفسه كل ما يتصل بالأم مجالستها ومؤاكلتها ومحادثتها والتلطف اليها والتودد لأن لفظ التحريم واقع مباشرة على الأمهات. لكن لأن أبناء اللغة العربية يعرفون علما أو حدسا أن لكل حرف دلالته ولكل منطوق مفهوم فهموا أن المقصود بالتحريم تحريم النكاح، وأن لفظ النكاح محذوف من الكلام.
لكن ما للحكم وحيثياته ببديهيات القراءة!! ومع ذلك ما أسهل أن نتبين أن القراءة الحرفية ودلالة المنطوق فى الجمل المستشهد بها لا تفضى إلى النتائج التى توصل اليها الحكم والتى نناقشها تفصيلا على

النحو التالى:

أولا : يذهب الحكم إلى أن المؤلف ينكر وصف الله تعالى بأنه ملك، وينكر العرش والكرسى وجنود الله والملائكة وما يورده الحكم من أقوال المؤلف ليس انكارا للوصف القرآنى، بل هو انكار للفهم الحرفى للوصف القرآنى. إن هذه الصور القرآنية إذا فهمت فهما حرفيا تشكل صورة أسطورية فى وعى الناس، فالانكار هنا منصب على الفهم لا على الصورة التعبيرية ذاتها. والغريب أن الحكم يورد هذا الشرط المنصوص عليه فى عبارة المؤلف مرتين: المرة الأولى فى ص٩، والمرة الثانية فى ص١٠ فى قوله: ويرى المستأنف ضده أن الآيات التى وردت بكتاب الله تعالى إذا فهمت فهما حرفيا تشكل صورة اسطورية. لا يفهم الحكم قواعد الجملة الشرطية، سواء فى الكتابة كما ورد فى تحليلنا لتعريفه للردة أو الفهم كما هو الحال هنا، فيتمادى فى استدلاله الفاسد: ليقرر فى خفة وسذاجة يحسد عليها أن "هذاالقول لا يبعد كثيرا عما حكاه القرآن الكريم عن قول الكافرين فى آياته "متجاهلا أننا نصف التصور الناتج عن الفهم الحرفى بأنه تصور اسطورى، وهذاالوصف لا يمس القرآن الكريم ولا آياته من قريب أو من بعيد.

والإمام محمد عبده مواصلا فى ذلك التراث الإسلامى العقلانى التنزيهى يقرر انه إذا "جاء فى نصوص الكتاب أو السنة شئ ينافى ظاهر التنزيه فللمسلمين فيه طريقتان إحداهما طريقة السلف وهى التنزيه الذى أيد العقلفيه النقل ... وتفويض الامر الي الله فهم حقيقة ذلك ، مع العلم بان الله يعلمنا بمضمون كلامه ما نستفيد منه فى أخلاقنا وأعمالنا وأحوالنا، ويأتينا فى ذلك بما يقرب المعانى من عقولنا ويصورها لخيالاتنا. والثانية طريقة الخلف وهى التأويل، يقولون: إن قواعد الدين الإسلامى وضعت على أساس العقل، فلا يخرج شئ منها عن المعقول، فإذا جزم العقل بشئ وورد فى النقل خلافه يكون الحكم العقلى القاطع قرينة على أن النقل لا يراد به ظاهره ولابد له من معنى موافق يحمل عليه فينبغى طلبه بالتأويل (تفسير المنار، الجزء الأول، ص ٢١٠-٢١١)".

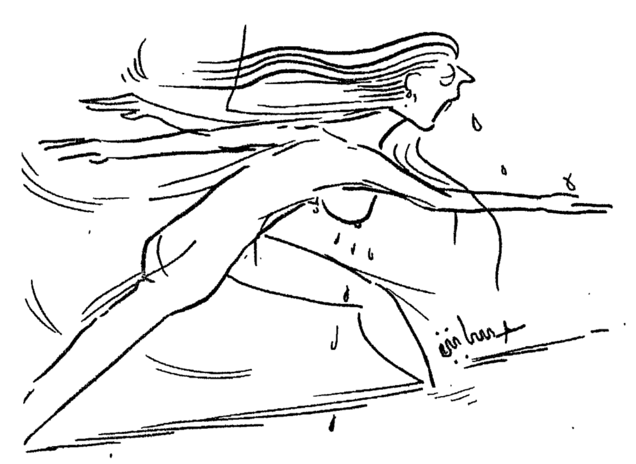
على قدرأفهامهم

وكلام الإمام محمد عبده كما هو كلام العلماء الذين يستند إلى آرائهم من السلف والخلف - أهل التفويض وأهل التأويل - واضح الدلالة على أن الله يخاطب البشر على قدر عقولهم وأفهامهم وفى هذا رد كاف على التأويل الحرفى من جانب الحكم لكلام المستأنف ضده (الطاعن فى الحكم) والخاص بأن النص القرآنى يتعامل مع التصورات الذهنية للجماعة فى صوره وعباراته، حيث ذهب سيادة القاضى إلى تحوير الكلام عن مقاصده فقال سامحه الله "ومنطوق المستأنف ضده فى كلامه السابق أن كتاب الله تعالى حوى الكثير من الأباطيل التى سايرت المجتمع الإسلامى فى بدايته لوجود هذه الأشياء فى أذهان الناس فى تلك الحقبة السحيقة من التاريخ وأن على الناس التخلص من هذه الأباطيل والتمسك بالحقيقة التى لا يعرفها المستأنف ضده وحده تعالى الله عما يقولون علوا كبيرا" ص١١.

لقد تجاوز الحكم هنا دلالة المنطوق - مخاطبة القرآن للناس على قدر عقولهم وأفهامهم وتصوراتهم - إلى التأويل المغرض الساعى سعيا حثيثا لاغتيال المستأنف ضده مع سبق الإصرار والترصد. وها هو الإمام محمد عبده يقوم بتأويل قصة آدم عليه السلام منذ خلقه الله وأمر الملائكة بالسجود له بعد أن أعلمهم بأنه سبحانه جاعل فى الأرض خليفة (البقرة من ٣٠-٣٨) يتأول كل ذلك بأنه تمثيل وهو ما يعنى استبعاد الدلالات الحرفية لكلام الله سبحانه مع الملائكة ومراجعتهم له سبحانه. كما يستبعد الدلالات الحرفية لتعليم الأسماء لآدم.. الخ. يقول: "وتقرير التمثيل فى القصة على هذا المذهب هكذا: أن إخبار الله الملائكة بجعل الانسان خليفة فى الأرض هو عبارة عن تهيئة الأرض وقوى هذا العالم وأرواحه التى بها قوامه ونظامه لوجود نوع من المخلوقات يتصرف فيها فيكون به كمال الوجود فى هذه الأرض. وسؤال الملائكة عن جعل خليفة يفسد فى الأرض لأنه يعمل باختياره ويعطى استعدادا فى العلم والعمل لا حولهما هو تصوير لكون الشعور الذى يصاحب كل روح من الأرواح المدبرة للعوالم محدودا لا يتعدى وظيفته. وسجود الملائكة لآدم عبارة عن تسخير هذه الأرواح والقوى له ينتفع بها فى ترقية الكون بمعرفة سنن الله تعالى فى ذلك. وإباء إبليس واستكباره عن السجود تمثيل لعجز الإنسان عن إخضاع روح الشر وإبطال داعية خواطر السوء التى هى مثار التنازع والتخاصم والتعدى والإفساد فى الأرض، ولولا ذلك لجاء على الانسان زمن يكون فيه أفراده كالملائكة بل أعظم، أو يخرجون عن كونهم من هذا النوع البشرى" (السابق/١/٢٣٣-٢٣٤).

هل خرج الإمام عن العقيدة وارتد عن الإسلام بهذا التأويل الرمزى الذى ينبنى على مقولات مثل "عبارة" و"تصوير" و"بيان" و"تمثيل"، فى محاولة لاستبعاد الدلالات والمعانى الحرفية التى تتنافى مع التنزيه!! وهل القول بأن الله سبحانه يخاطب الناس على قدر عقولهم وأفهامهم وتصوراتهم يمثل إساءة القرآن أم الإساءة هى التمسك بالدلالة الحرفية التى لا تجد لها فى العقل سندا. ثم هل هى سخرية من القرآن - ما يزعم الحكم - أن يقال "وقد حول النص الشياطين إلى قوة معوقة وجعل السحر أحد أدواتها"؟ وكيف ذلك وقد كانت الشياطين تمثل قوى مساعدة للكهان قبل الإسلام، تسترق أخبار السماء وتبلغ بها الكهان، ثم حجبت عن السمع بالشهب كما قرر القرآن؟ ألم يقرر القرآن فى مسألة السحر أن الشياطين كفروا وأن سليمان عليه السلام لم يكفر لأن الشياطين كانوا يعلمون الناس السحر. وأليس القرآن هو الذى وصف أفعال سحرة فرعون بأنها تخييلات حين وصف حركية عصيهم وحبالهم فى أعين الناس بأنه "خيل اليهم من سحرهم أنها تسعى"؟ ألم يصف المشركون النبى عليه السلام بأنه رجل مسحور وقد رد عليهم القرآن ذلك، فكيف يدافع الحكم هذا الدفاع المجيد عن السحر، حتى جعل من التأويل العقلانى سخرية من القرآن؟.

يقول الإمام محمد عبده عن ما روى فى الأثر من



أنه صلى الله عليه وسلم سحره لبيدبن الأعصم وأثر سحره فيه حتى كان يخيل له أنه يفعل الشئ وهو لا يفعله أو يأتى شيئا وهو لا يأتيه وأن الله أنباه بذلك وأخرجت مواد السحر من بئر وعوفى صلى الله عليه وسلم مما كان نزل به من ذلك ونزلت هذه السورة (يقصد سورة الفلق).

يقول الإمام "وقد قال كثير من المقلدين الذين لا يعقلون ما هى النبوة ولا ما يجب لها أن الخبر بتأثير السحر فى النفس الشريفة قد صح، فيلزم الاعتقاد به وعدم التصديق من بدع المبتدعين لأنه ضرب من إنكار السحر وقد جاء القرآن بصحة السحر (وهو نفس ما يقول به الحكم المطعون) فانظر كيف ينقلب الدين الصحيح والحق الصريح فى نظر المقلد بدعة نعوذ بالله. يحتج بالقرآن على ثبوت السحر ويعرض عن القرآن فى نفيه السحر عنه صلى الله عليه وسلم وعده من افتراء المشركين عليه ويؤول فى هذه ولا يؤول فى تلك مع أن الذى قصده المشركون ظاهر لأنهم كانوا يقولون (يقصد الإمام ما ورد على لسانهم فى القرآن:أن تتبعون إلارجلا مسحورا) إن الشيطان يلابسه عليه السلام وملابسه الشيطان تعرف بالسحر عندهم وضرب من ضروبه وهو بعينه أثر السحر الذى نسب إلى لبيد فانه قد خالط عقله وإدراكه فى زعمهم (تفسير جزء عم ص١٨٤).

هل هناك رد أبلغ من هذا على اتهام المحكمة

للطاعن بأنه لا يؤمن بالسحر مع أن السحر وارد في القرآن، إن الحكم قد خاض فيما يفسد العقيدة ويشوش على المسلمين فهم دينهم، لأنه ساند عوام المقلدين ولم يستند إلى أكابره الثقاة من المفسرين. ويجلى الإمام محمد عبده ام الإيمان السحر بما يقطع تخرص الحكم المطعون فيه ويرد على المحكمة الفهم العامي، بل والاسطوري للقرآن الكريم وآياته: "والذي يجب اعتقاده أن القرآن مقطوع به وأنه كتاب الله بالتواتر عن المعصوم صلى الله عليه وسلم، فهو الذي يجب الاعتقاد بما يثبته وعدم الاعتقاد بما ينفيه. وقد جاء بنفي السحر عنه عليه السلام حيث نسب القول بإثبات حصول السحر له إلى المشركين أعدائه ووبخهم على زعمهم هذا فإذن هو ليس بمسحور قطعا. وأما الحديث فعلى فرض صحته هو آحاد ولآحاد لا يؤخذ بها في باب العقائد وعصمة النبي من تاثير السحر في عقله عقيدة من العقائد لا يؤخذ في نفيها عنه إلا باليقين ولا يجوز أن يؤخذ فيها بالظن والمظنون، على أن الحديث الذي يصل الينا من طريق الآحاد انما يحصل الظن عند من صح عنده، أما من قامت له الأدلة على أنه غير صحيح فلا تقوم به عليه حجة وعلى أي حال فلنا بل علينا أن نفوض الأمر في الحديث ولا نحكمه في عقيدتنا ونأخذ بنص الكتاب وبدليل العقل فإنه اذا خولط النبي في عقله كما زعموا جاز عليه أن يظن أنه بلغ شيئا وهو لم يبلغه أو أن شيئا نزل عليه وهو لم ينزل عليه، والأمر ظاهر لا يحتاج إلى بيان، ثم إن نفي السحر عنه لا يستلزم نفي السحر مطلقا فربما جاز أن يصيب السحر غيره بالجنون نفسه ولكن من المحال أن يصيبه (١٨٤) لأن الله عصمه منه، ما أضر المحب الجاهل وما أشد خطره على من يظن أنه يحبه، على أن نافي السحر بالمرة لا يجوز أن يعد مبتدعا لأن الله تعالى ذكر ما يعتقد به المؤمنون في قوله "آمن الرسول" الآية وفي غيرها من الآيات ووردت الأوامر بما يجب على المسلم أن يؤمن به حتى يكون مسلما ولم يات في شيء من ذلك ذكر السحر على أنه مما يجب الإيمان بثبوته أووقوعه على الوجه الذي يعتقد به الوثنيون في كل ملة، بل الذي ورد في الصحيح هو أن تعلم السحر كفر فقد طلب منا أن لا نذكر بالمرة فيما يعرف عند الناس بالسحر ويسمى باسمه. وجاء ذكر السحر في القرآن في مواضع مختلفة وليس من الواجب أن نفهم منه ما يفهم هؤلاء العميان فإن السحر في اللغة معناه صرف الشيء عن حقيقته". (السابق ص١٨٤-١٨٥).

نتناول بعد ذلك ما ورد في "رابعا" من انكار وجود الجن كمخلوقات لها وجودها الحقيقي والتي أثبت القرآن وجودها في آيات قاطعة الدلالة (ص١١)، ومن الواضح أن الحكم غيرواع بما هو مستقر في الفكر الإنساني عامة والفكر الإسلامي بصفة خاصة من أن مفهوم "الوجود" ينطوي على مستويات معرفية أعلاها "الوجود المطلق الحق"وهو وجود الله سبحانه الذي لا يوصف بأنه وجود عيني مادي ولا يمكن وصفه بأنه وجود تصوري ذهني، ولكن لاسم الجلالة وجود في اللغة. وهناك الوجود العيني المادي وهو وجود كل ما تقع عليه الحواس من

سماء وأرض وجبال وحيوان وإنسان ونبات.. الخ وهذا الوجود العينى المادى له مظهر فى الوجود اللغوى. والمستوى الثالث هو الوجود الذهنى الخيالى ويدخل فى نطاقه الملائكة والجن والشياطين والعرش والكرسى واللوح مما لا تطاله الحواس بوجه من الوجوه ولكن تعبر عنه اللغة، فهل وجود "الجن" وجود مادى عيانى حسى كما يتوهم الحكم المطعون؟ وكيف ذلك ومعنى الاسم نفسه "الجن" يدل على الخفاء والاستعار عن مدارك البشر الحسية.

وليس فى أقوال الطاعن عن "الجن" أو "الشياطين" أو "الملائكة" ما يتضمن لا تصريحا ولا تأويلا انكار وجود هذه الكائنات فى القرآن الكريم بل كل الكلام ينصب على خطورة الفهم الحرفى لآيات القرآن. وهذا يعيدنا مرة أخرى إلى مسألة مخاطبة القرآن الكريم للعرب على قدر كلامهم وأفهامهم وتصوراتهم ردا على تكرار اتهام الحكم للطعن بأنه يرد أصلا من أصول العقيدة الإسلامية، بمثل القول السابق (ص١٢)، يقول أبوعبيدة معمر بن المثنى فى سبب تأليفه لكتابه الهام جدا "مجاز القرآن" إن كاتبا للفضل بن ربيع مسألة عن قول الله تعالى (طلعها كانه رؤوس الشياطين) وقال: انما يقع الوعد والأبعاد بما عرف مثله وهذا لم يعرف (أى أن العرب لم تعرف رؤوس الشياطين حتى تعرف طلع شجرة الزقوم التى تخرج من أصل الجحيم والتى يتهدد الله المشركين بان طعامهم منها)، فقال له أبو عبيدة: إنما كلم الله تعالى العرب على قدر كلامهم، أما سمعت قول امرئ القيس:

أيقتلنى والشر فى مضاجعى وسنونه زرق كانياب أغوال.

وهم لم يروا الغول قط، ولكنهم لما كان امر الغول يحلو لهم أو عدوا به، فاستحسن الفضل ذلك واستحسنه السائل، وعزمت فى ذلك اليوم أن أضع كتابا فى القرآن فى مثل هذا وأشباهه وما يحتاج إليه من علمه، فلما رجعت إلى البصرة عملت كتابى الذى سميته "المجاز" (محمد زغلول سلام: أثر القرآن فى تطور النقد العربى ٣٩-٤٠ نقلا عن ارشاد الأديب لياقوت). وهذا هو الذى يجعل من اللغة العربية والشعر العربى فى عصر ما قبل الإسلام مرجع التفسير والتأويل، وهو ما عبر عنه عبد الله بن عباس بقوله "إذا سألتمونى عن غريب القرآن فالتمسوه فى الشعر فإن الشعر ديوان العرب".

(السيوطى: الاتقان فى علوم القرآن ١١٩/١٠).

أقوال الإمام محمد عبده فى العرش والكرسى واللوح:

فى شرحه لقوله تعالى "ثم استوى على العرش" (سورة الأعراف، الآية ٥٤).

"العرش فى الأصل الشئ المسقف كما قال الراغب، وبينا اشتقاقه فى تفسير الجنات المعروشات من سورة الأنعام (ورد فى الجزء الثامن من ص١١٦ ما نصه: والمعروشات الممسوكات على العرائش وهى ما يرفع من الدعائم ويجعل عليها مثل السقوف من العيدان والقصب. ومادة عرش تدل على الرفع ومنها عرش الملك، ويطلق على هودج للمرأة يشبه عريش الكرم، وعلى سرير الملك وكرسيه الرسمى فى مجلس الحكم والتدبير، وحقيقة الاستواء فى اللغة التساوى واستقامة

الشئ واعتداله، ومن المجاز كما في الأساس: استوى على الدابة وعلى السرير والفراش، وانتهى شبابه واستوى، واستوى على البلد، أ.هـ وقال في مادة ع ر ش (يقصد الزمخشري في أساس البلاغة أيضا): واستوى على عرشه إذا ملك، ومثل عرشه اذ هلك أ.هـ وفي المصباح: واستوى على سرير الملك كناية عن التملك وإن لم يجلس عليه، كما قيل: مبسوط اليد ومقبوض اليد، كناية عن الجود والبخل أ.هـ.

لم يشتبه أحد من الصحابة في معنى استواء الرب تعالى على العرش، على علمهم بتنزهه سبحانه عن صفات البشر وغيرهم من الخلق، إذ كانوا يفهمون ان استواءه تعالى على عرشه عبارة عن استقامة أمر ملك السموات والأرض له وانفراده هو بتدبيره. وأن الإيمان بذلك لا يتوقف على معرفة كنه ذلك التدبير وكيف يكون، بل لا يتوقف على وجود عرش. ولكن ورد في الكتاب والسنة أن لله عرشا خلقه قبل خلق السموات والأرض وأن له حملة من الملائكة، فهو كما تدل اللغة مركز تدبير العالم قال تعالى (هو الذي خلق السموات والأرض في ستة أيام وكان عرشه على الماء ١١:٧)، ولكن عقيدة التنزيه القطعية الثابتة بالنقل والعقل كانت مانعة لكل منهم أن يتوهم أن في التعبير بالاستواء على العرش شبهة تشبيه للخالق بالمخلوق. كيف وأن بعض القرائن الضعيفة لفظية أو معنوية تمنع في لغتهم حمل اللفظ على معناه البشري، فكيف إذا كان لا يعقل؟ فكيف والاستواء على الشئ مستعمل في البشر استعمالا مجازيا - وكنائيا كما تقدم؟" (تفسير المنار، الجزء الثامن، ص: ٤٠١-٤٠٢).

هكذا إذا كان لنا في "المجاز" و"الكناية" مخرج من الفهم الحرفي الذي يفضي إلى التصورات الوثنية الأسطورية التي تنافي التنزيه، فلماذا يتمسك الحكم المطعون فيه بالدلالة الحرفية، وليته يكتفي بذلك، بل يجعل من فهمه هو ومن لف لفه دينا وعقيدة يوصف من يخالفهم فيها بأنه مرتد، بل ويحكم عليه بأحكام المرتدين؟

وكما للاستواء والعرش تاويل عقلي، كذلك للوح المحفوظ تاويل يناى بالمسلمين عن التمسك بالدلالات الحرفية التي نعوذ بالله من التصورات التي تنتجها في الوعي. كما يتضح من النص التالي:

يقول الإمام محمد عبده عن وجود القرآن في اللوح المحفوظ تفسيرا لقوله تعالى: (بل هو قرآن مجيد في لوح محفوظ) تفسير جزء عم ص٦١.

"واللوح المحفوظ شئ أخبره الله به وانه أودعه كتابه ولم يعرفنا حقيقته، فعلينا أن نؤمن بانه شئ موجود وأن الله قد حفظ فيه كتابه إيمانا بالغيب، وأما دعوى أنه جرم مخصوص في سماء معينة ووصفه بما جاء في روايات مختلفة فهو مما لم يثبت عن المعصوم صلى الله عليه وسلم بالتواتر، فلا ينبغي أن يدخل عقائد أهل اليقين من المؤمنين.

وما أجدرنا لو أردنا التاويل بأن ناخذ بما قيل من أن اللوح المحفوظ هو لوح الوجود الحق ومعاني القرآن وقضاياه الشريفة لما كانت لا ياتيها الباطل ولا يدانيها الخطا كانت ثابتة في لوح الواقع المحفوظ الذي لا حق إلا ما وافقه، ولا باطل إلا ما

خالقه، ولا باقى إلا مارسم فيه، ولا ضائع إلا مالم ينطبق عليه".

أقوال محمد عبده فى الملائكة والجن والشياطين:

يقول الإمام محمد عبده فى تأويل "الملائكة" (تفسير المنار، ج١ ص٢٢٣-٣٢٤).

وذهب بعض المفسرين مذهبا آخر فى فهم معنى الملائكة: وهو أن مجموع ما ورد فى الملائكة من كونهم موكلين بالأعمال من انماء نبات وخلقة حيوان وحفظ انسان وغير ذلك فيه إيماء إلى الخاصة، بما هو أدق من ظاهر العبارة، وهو أن هذا النمو فى النبات لم يكن إلا بروح خاص نفخه الله فى البذرة فكانت به هذه الحياة النباتية المخصوصة، وكذلك يقال فى الحيوان والإنسان، فكل أمر كلى قائم بنظام مخصوص تمت به الحكم الإلهية فى ايجاده، فانما قوامه بروح الهى سمى فى لسان الشرع ملكاً، ومن لم يبال فى التسمية بالتوقيف يسمى هذه المعانى القوى الطبيعية، إذا كان لا يعرف من عالم الإمكان إلا ما هو طبيعة أو قوة يظهر أثرها فى الطبيعة. والأمر الثابت الذى لا نزاع فيه هو أن فى باطن الخلقة أمراً هو مناطها، وبه قوامها ونظامها، لا يمكن لعاقل أن ينكره.

يشعر كل من فكر فى نفسه ووازن بين خواطره عندما يهم بامر فيه وجه للحق أو للخير ووجه للباطل أو للشر، بان فى نفسه تنازعا كان الأمر قد عرض فيها على مجلس شورى فهذا يورد وذلك يدفع، واحد يقول: افعل، وآخر يقول: لا تفعل، حتى ينتصر أحد الطرفين ويترجح أحد الخاطرين، فهذا الشئ الذى أودع فى انفسنا، ونسميه قوة وفكراً - وهو فى الحقيقة معنى لا يدرك كنهه، وروح لا تكتنفه حقيقتها، لايبعد أن يسميه الله تعالى ملكا (أو يسمى اسبابه ملائكة) أو ماشاء من الأسماء، فإن التسمية لا يحجر فيها على الناس فكيف يحجر على صاحب الارادة المطلقة والسلطان النافذ والعلم الواسع؟".

أليس فى تأويل الإمام محمد عبده للملائكة بانها معان وقوى نفسية وخواطر مايعارض الفهم الحرفى الذى يخنق العقل ويفتح الباب للتصورات الأسطورية؟ بلى ورب الكعبة هكذا يواصل الشيخ جهاده الفكرى ضد الجهل والخرافة، فيقول (المصدر السابق نفسه ص٢٢٥-٢٢٦):

"لو أن مسكينا من عبدة الالفاظ من أشدهم ذكاء وأذربهم لسانا أخذ بما قيل له: إن الملائكة أجسام نورانية قابلة للتشكل (وهذا هو التعريف المشهور فى كتب الكلام) ثم تطلع عقله إلى أن يفهم معنى نورانية الأجسام، وهل النور وحده له قوام يكون به شخصا ممتازا بدون أن يقوم بجرم آخر كثيف ثم ينعكس عنه كذبالة المصباح أو سلك الكهرباء. ومعنى قابلية التشكل، وهل يمكن للشئ الواحد أن ينقل فى أشكال من الصور مختلفة حسبما يريد وكيف يكون ذلك، ألا يقع فى حيرة؟ (يقصد الإمام ذلك المسكين من عبدة الألفاظ، والجملة جواب "لو" فى بداية الكلام" ولو سئل عما يعتقده من ذلك ألا يحدث فى لسانه من العقد ما لا يستطيع حمله؟ أليس مثل هذه الحيرة يعد شكا؟ نعم ليست هذه الحيرة حيرة من وقف دون أبواب الغيب يطرف لما لا يستطيع النظر إليه، لكنها حيرة من أخذ بقول لا يفهمه، وكلف نفسه علم ما لا نعلمه. فلا يعد مثله

ممن آمن بالملائكة إيمانا صحيحا واطمأنت بإيمانه بنفسه وأذعن له قلبه، ولم يبق لوهمه سلاح ينازع به عقله، كما هو شأن الإيمان الصحيح.

فليرجع هؤلاء إلى أنفسهم ليعلموا أن الذى وقر فيها تقاليد حفت بالمخاوف، لا علوم حفت بالسكينة والطمأنينة، هؤلاء لم يشرق فى نفوسهم ذلك السر الذى يعبر عنه بالنور الآلهى والضياء الملكوتى والألاء القدسى، أو ما يماثل تلك العبارات" أ.هـ.

هكذا ينعى الشيخ سوء عقل من يتصور الملائكة أجساما من نور تتشكل، فما بالنا بحكم قضائى يتصور فيه القاضى أن للجن وجودا حقيقيا عينيا وأن للشياطين وجودا فى الأعيان، وذلك حيث يتهم الطاعن بانكار وجود الشياطين "وجعل وجودها وجودا ذهنيا فى مرحلة الأمة الاسلامية فى بدايتها.. وأنها لا وجود للشياطين فى الأعيان" كمايتهمه بانه ينكر وجود الجن.. وهو بهذاينكرها كمخلوقات لها وجودها الحقيقى (ص١١ من الحيثيات). ويكفى فى الرد على هذا التصور من جانب القاضى للوجود العينى الحقيقى لكل من الشياطين والجن أن نحيله إلى ما ذكره الإمام فى تفسيره المشار إليه سابقا (جـ٧ ص٤٣٩) إن ما اشتهر عن العرب فى مسألة الأغوال (جمع غول) واستهواتها بعض الناس فى الفلوات حتى يضلوا الطريق لابد أن له أصل عندهم، والراجح المعقول فيه ما ذكرناه عن سيدنا عمر رضى الله عنه وصرح به بعض المتكلمين من أنه تخيل لا حقيقة له فى الخارج، وقد يكون منه رؤية حيوان غريب كبعض القردة: والعرب تطلق اسم الشيطان على العاتى المتمرد من الإنس والجن وعلى بعض الحشرات وعلى كل قبيح الصورة.. والحاصل أن اسم الجن والشياطين يطلق عند العرب على بعض الحشرات والحيوانات الضارة أو القبيحة، وعلى ما يؤثر عن أهل الكتاب وغيرهم من العالم الروحى العينى الذى يوسوس للناس فيزين لهم الشر، ويلامس بعضهم أحيانا فيصابون بالصرع أو الجنون، ويتمثل للكهان وغيرهم، ولا يراه الأنبياء وبعض الصالحين من باب الكرامة الخاصة، والأكاذيب عند جميع الأمم فى ذلك كثيرة، والشبهات فيها غير قليلة، ولكن قل المصدقون بها فى بلاد العلم والمدنية "أ.هـ ومن المهم أن نشير إلى أن للإمام محمد عبده كتابا بعنوان "الإسلام دين العلم والمدنية"، وهو ما يعنى أن عدم التصديق بالوجود العينى للجن والشياطين لا يتعارض مع الإسلام.

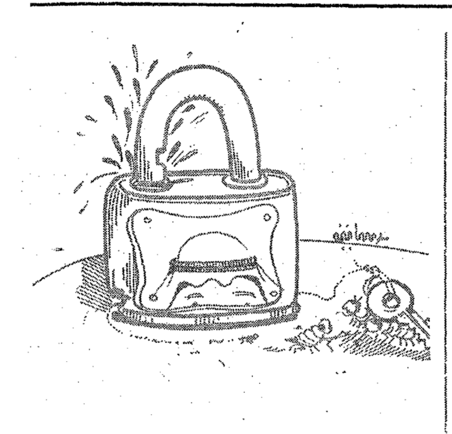
ويواصل الإمام محمد عبده دفاعه المجيد عن العقل والتأويل العقلى، وهو بصدد شرح قوله تعالى "كالذى استهوته الشياطين من المس" (سورة الأنعام/٧١) فيقول (الجزء السابع من تفسير المنار ص٤٤٠) ما يلى:

"وقد علمت أنه لا دليل على كون ما كانت تزعمه العرب من شياطين الجن وأن النبى صلى الله عليه وسلم كذبهم فى دعوى الغول، وأن جمهور العلماء أخذوا بهذا التكذيب، ولم يؤولوه، وأن من أوله بانكار تغول الغيلان وإضلالهم للناس مكذب للعرب فى زعمها ذلك. وإنما بنى التشبيه (فى الآية) على ما قيل من استهوائهم واضلالهم بتغولهم، لا على مجرد وجودهم، وإذا كان الاستهواء بتخيلات لا

حقيقة لها يكون التشبيه أبلغ وأقوى. وخلاصته أن من يتبع داعى الشرك كالمستهوى بما لا حقيقة له من الأوهام الضارة الشيطانية التى تنسب إلى الأغوال الخيالية. ولا يقتضى ذلك انكار الجن والشياطين.. وإنما الجن من عالم الغيب، لا نصدق من خبرهم إلا ما أثبته الشرع، أو ما هو فى قوته من دليل الحس أو العقل، ولم يثبت شرعا ولا عقلا ولا اختبارا أن شياطين الجن تأكل الناس، ولا أنها تظهر لهم فى الفيافى والقفار، كما كانت تزعم العرب وغير العرب فى طور الجهل والخرافات" أ.هـ.

ومفاد ذلك كله أن القرآن الكريم فى مخاطبته للعرب خاطبهم على قدر أفهامهم - وخيالاتهم - لا مسايرا لهم كما ادعى الحكم المطعون فى ص١١ - بغرض التأثير فيهم وتطوير أفهامهم وهذا بالضبط ما يقوله الزمخشرى (ت:٥٣٨) فى تفسيره، وينقله عنه الإمام محمد عبده فى نفس المرجع السابق، نفس الجزء ونفس الصفحة، حيث يقول:

"وقد أشار الزمخشرى إلى ذلك بقوله: وهذا



مبنى على ما كانت تزعمه العرب وتعتقده من أن الجن تستوى الإنسان والغيلان تستولى عليه كقوله: (الذى يتخبطه الشيطان من المس) ٢:٢٧٥ انتهى، وقد شنع عليه ابن المنير فى هذا (كما فعل الحكم المطعون فيه فى كلام الطاعن) إذ جعله من انكار الجن وهو لا ينكرهم - وتبعه الألوسى فقال: وليس هذا مبنيا على زعمات العرب كما زعم من استهوته الشياطين انتهى. وما هذا التشنيع إلا من تعصب المذاهب، ولولاه لما وقع أمثال هؤلاء الأذكياء فى هذه الغياهب.. وما كان الزمخشرى ولا شيعته (يقصد المعتزلة) من المنكرين".. انتهى تعليق الإمام محمد عبده على قول الزمخشرى وتشنيعات خصوم المعتزلة عليه.

وصدق الإمام، فإن ذلك كله من تعصب المذاهب الذى كان يجب على الحكم القضائى أن ينأى عنه. لكن القاضى تخلى عن دور الحكم بين الخصوم، الحكم الذى ترضى حكومته، وصار خصما يحكم مذهبه، ومن ثم انتقل من التشنيع إلى التكفير ولا حول ولا قوة إلا بالله العلى العظيم.

فى الأحكام (انتزاع الاجتهاد من سياق أدلته):

أولا : فى قضية الميراث ومساواة المرأة بالرجل:

نريد هنا فقط أن نذكر سيادة القاضى بأن للأحكام عللا، وأن الحكم يدور مع العلة وجودا وعدما كما استقر عليه علماء أصول الفقه من مفاهيم. وهذا هو الذى استنبطه الخليفة الثانى عمر بن الخطاب رضى الله عنه بعقله النادر الشجاع فمنع عن "المؤلفة قلوبهم" نصيبهم من الصدقات المنصوص عليه فى القرآن الكريم (سورة التوبة/٦٠) فريضة من الله سبحانه وتعالى، لأنه أدرك أن علة الحكم كانت "ضعف الإسلام". ولم يتهم أحدا من الصحابة رضوان الله عليهم عمرا بأنه خالف كتاب الله أو أنكر نصا من النصوص.

وقد اختلف الفقهاء حول حق "المؤلفة قلوبهم" هل هو باق إلى اليوم أم لا "وقال مالك لا مؤلفة اليوم. وقال الشافعى وأبو حنيفة: بل حق المؤلفة باق إلى اليوم إذا رأى الإمام ذلك" وهم الذين يتألفهم الإمام على الإسلام. وسبب اختلافهم هل ذلك خاص بالنبى صلى الله عليه وسلم أو عام له ولسائر الأمة؟ والأظهر أنه عام، وهل يجوز ذلك للإمام فى كل أحواله أو فى حال دون حال؟ أعنى فى حال الضعف لا فى حال القوة - ولذلك قال مالك: لا حاجة إلى المؤلفة الآن لقوة الإسلام، وهذا كما قلنا التفات منه إلى المصالح "(بداية المجتهد ونهاية المقتصد لإبن رشد الحفيد، دار الفكر، الجزء الأول، ص٢٠١، وانظر كذلك تفسير الطبرى، الجزء الرابع عشر، ص٣١٢-٣١٧).

ومفاد ذلك أن الاجتهاد فى فهم الأحكام وفى تنزيلها على الوقائع لا ينطلق من فراغ فى كتابات الطاعن. وقد كان واجبا على القاضى عدم الاكتفاء بالاستشهاد وبنتيجة الاجتهاد فى مسألة ميراث المرأة، بل فى مسألة المرأة فى الإسلام عموما، بل كان الأولى به مناقشة الأدلة والبراهين التى تاسس عليها هذا الإجتهاد، بدءا من تفرقة الطاعن بين "المعنى" و"المغزى" فى دلالة النصوص عموما (نقد الخطاب الدينى ص١٠٩-١١٨) وفى دلالة النصوص الدينية على وجه الخصوص (نفس الكتاب ص٢١٨-٢١٩). بل كان عليه كذلك أن يقرأ قراءة مستبصرة ما ورد بنفس الكتاب (ص ٨٢-١٠٥) عن مفهوم "النص" وعن المغالطة التى يلجا اليها الخطاب الدينى حين يرفع شعار "لا اجتهاد فيما فيه نص" وهو يقصد بالنص عكس ما يقصده علماء الأصول، إذ كانوا يقصدون بالنص مالا يحتمل تاويلا بوجه من الحق، أو هو بنص قول الإمام الشافعى فى الرسالة "مستغنى فيه بالتنزيل عن التفسير" (الرسالة، ص١٤، ٣٠)، فى حين يقصد الخطاب الدينى بكلمة "النص" القرآن كله والسنة كلها، وهو نوع من المغالطة الدلالية والمخادعة لعقول المسلمين.

من هنا يبدأ تحليل الباحث للأحكام الخاصة بالمرأة، ومنها قضية الميراث، بالكشف عن علل هذه الأحكام فى سياق الظروف التاريخية والإجتماعية التى نزل فيها القرآن الكريم. والغرض من هذا البحث بيان حركة اتجاه التطور "الذى يسعى اليه القرآن فى الواقع الإنسانى. وقد وصل الباحث إلى أنه يمكن الإجتهاد فى نفس اتجاه حركة التطور

الأصلية للشريعة، وذلك دون إنكار معانى النصوص المذكورة فى القرآن الكريم.

يقول الطاعن ص(٢٢٠ من كتاب نقد الخطاب الدينى).

و"المعانى واضحة فى أن النصوص لا تساوى بين الرجل والمرأة فى الميراث فقط بل فى جميع التشريعات، وإن كانت تساوى بينهما فى العمل والجزاء الدينيين. وفى قضية الميراث لا خلاف حول المعانى فعلاقات العصبية الأبوية تمثل معيار التقسيم فى الأنصبة.. إذ من الطبيعى أن تكون حركة النص التشريعية غير مصادمة للأعراف والتقاليد والقيم التى تمثل محاور أساسية فى النسق الثقافى والاجتماعى. وليس معنى عدم التصادم أن النصوص لا تحدث خلخلة فى نسق تلك القيم، خلخلة تكشف عن المغزى المستكن خلف المعنى".

هنا إقرار واضح بالمعنى. وإقرار بعدم الاختلاف معه أو حوله، لكن للمعنى مغزى هو الذى تحاول دراسة الطاعن استكشافه من خلال المقارنة بين الحكم التشريعى الإسلامى وحال ما قبله من أعراف وتقاليد كانت تحقر من شأن المرأة إلى حد "الوأد" أو معاملتها كموضوع لذة فقط. ومن المعروف أن المسلمين هم الذين اعترض بعضهم على توريث الأنثى نصف نصيب الذكر، وقالوا حسب ما ورد فى كتاب "أسباب النزول" للنيسابورى (ص٨٢-٨٤) لا نورث من لا يركب فرسا ولا يحمل كلاً ولا ينكا عدوا.

ومن المؤسف أن القاضى يقرأ كتابات الطاعن على طريقة "لا تقربوا الصلاة" ولا يعنى نفسه بمناقشة أدوات الاجتهاد النابعة من اجتهاد عمر بن الخطاب المشار إليه ومن قاعدة علماء أصول الفقه المشار إليها كذلك. ومن الضرورى هنا إيراد ذلك الجزء من كلام الطاعن الذى حذفه الحكم عمداً من العبارات التى أوردها نقلا عن ص٢٢٢ من نقد الخطاب الدينى، وذلك فى ص١٥ من الحيثيات والمحذوف هو:

"والحال كذلك ألا تكون المعانى الواردة فى النصوص عن المرأة - بما فى ذلك توريثها نصف نصيب الذكر - ذات مغزى يتحدد بمقياس طبيعة الحركة التى أحدثها النص وبتحديد اتجاهها؟ إنها حركة تتجاوز الوضع المتردى للمرأة وتسير فى اتجاه المساواة المضمر والمدلول عليها فى نفس الوقت. ولا يتم الكشف عن المضمر فى قضية المرأة ومساواتها بالرجل خارج سياق الكشف عن حركة النص الكلية. وهنا تنكشف دلالة المضمر كاملة حين توضع فى سياق حركة النص من العبودية التى تعرضنا لها فيما سبق".

هل أدرك سيادة القاضى هذه الفروق فى التحليل الدلالى للنصوص بين "المعنى" و"المغزى" أولا؟ وهل أدرك الفارق بين دلالة المنطوق ودلالة المفهوم ثانيا؟ وهل سعى لإدراك دلالة "المضمر" أو "المسكوت عنه"؟ وكلها مستويات من الدلالة متضمنة فى اجراءات المنهج اللغوى والأسلوبى الذى يتعامل مع "علم النصوص". لا حاجة للقاضى لأن يرهق نفسه، لأن الحكم سابق فى ذهنه على القراءة ولأن منهجه فى القراءة - إن صح أن يسمى منهجا - هو الفهم الحرفى.

لذلك يكرر للمرة الرابعة "إن عبارات المستأنف ضده تدل على أنه لا يقبل أن يقف بالاجتهاد عند حدود المدى الذى وقف عنده الوحى وإنما يجب أن يتطور الاجتهاد بالنسبة لهذه الأحكام المنصوص عليها ارتباطا بقياس مدى تطوير النص للواقع التاريخى والمعيار فى ذلك المقاصد الكلية للوحى" ص١٥ من الحيثيات. هل فهم سيادة القاضى ذلك القول، وهل أدرك أن المعايير هو المقاصد الكلية للوحى. وإلا فليقل لنا لا فض فوه ما رأيه فى اجتهادات عمر بن الخطاب؟ وما رأيه فى خلاف الفقهاء حول "المؤلفة قلوبهم".

ثانيا : فى مسألة ملك اليمين:

من الواضح أن سيادة القاضى فى هذه المسألة – خلافا لعلماء وأصول الفقه والمستقر من مبادئهم – لا يعترف بالواقع وبالتاريخ ويتصور نصوص الوحى نصوصا معلقة فى الفراغ شأنه فى ذلك شأن الجماعات الإسلامية المتطرفة. لكننا هنا سنرد عليه من كلامه هو عن حكم ملك اليمين، حيث قال فى ص١٦ من الحيثيات: "إن ما قرره المستأنف ضده فى خصوص ملك اليمين يتعارض مع النصوص القطعية الواردة بكتاب الله تعالى والتى يلزم اتباع حكمها إذا توافرت شروطها وانتفت موانعها، أى إذاوجد ملك اليمين باركانه الشرعية وشروطه وانتفت موانعه، فإن لم يجد ملك اليمين فلا مجال لانطباق النص".

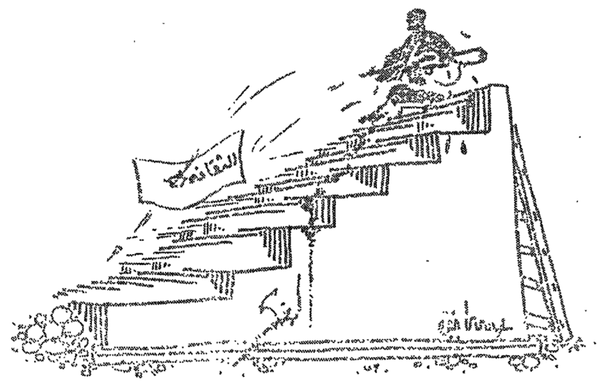
هل قرأ سيادة القاضى ما كتبه بنفسه مما أبرزناه بالخطوط؟ وهل تتوفر الآن الأركان الشرعية وشروط ملك اليمين؟ وما هى تلك الأركان الشرعية؟ اليست سوى النظام الاجتماعى العبودى الذى خلص الله سبحانه البشرية من شروره وآثامه؟ ألم يقرأ سيادة القاضى كثيراً مما كتب عن محاولة الإسلام فى أحكامه ومقاصده "تجفيف ينابيع" العبودية بأن جعل "العتق" كفارة لكثير من الخطايا والآثام؟ ألم يقرأ سيادته وصايا النبى عليه السلام بحسن معاملة العبيد؟ ألم يعلم، والعلم نور، أن الإسلام انتصر بالعبيد الذى حررهم إيمانهم؟ ما للرجل يعيش خارج الزمن والمجتمع والتاريخ، وخارج الفهم المستبصر، ولو قرأ ما كتب فى نقد الخطاب الدينى – الذى يكثر من الاستشهاد به – عن موقف الإسلام من العبودية (ص٢١٠-٢١٦) لأدرك أن اجتهادات الطاعن دفاع عن الإسلام.

ألا فليحدثنا سيادة القاضى، هل يتوقع أن يعود نظام العبودية؟ ألا ساء ما يبشرنا به هو وأحزابه من دعاة "الحاكمية". لكن يكفى أن يقر سيادته بمبدأ عدم انطباق النص فى حالة عدم وجود ملك اليمين. وهذا هو بالضبط ما قاله الطاعن فى كتابه، فما وجه الخلاف إلا أن يكون يكون النية المبيتة وقصد السوء ولاحول ولا قوة إلا بالله.

ثالثا: فى مسألة "الجزية":

يقول سيادة القاضى "أما اية الجزية التى خرج المستأنف ضده وهى اية قاطعة الدلالة فهى الآية ٢٩ من سورة التوبة ثم يورد نص الآية الكريمة (ص١٧ من الحيثيات).

ولو قرأ سيادة القاضى قليلا فى بعض كتب الفقه المبسطة لأدرك أن "الجزية كانت نوعا من "ضريبة البدل" تفرض على الذمى القادر على القتال، وذلك فى سياق – يمثل علة



الحكم - كان واجب الحرب والدفاع مقصورا على المسلمين، لذلك اتفق الفقهاء "على أنها إنما تجب بثلاثة أوصاف الذكورية والبلوغ والحرية، وأنها لاتجب على النساء ولا على الصبيان إذا كانت انما هي عوض من القتل، والقتل انما هو متوجه بالأمر نحو الرجال البالغين إذ قد نهى عن قتل النساء والصبيان كذلك أجمعوا على أنها لا تجب على العبيد. واختلفوا في أصناف من هؤلاء: منها في المجنون وفي المقعد، ومنها في الشيخ، ومنها في أهل الصوامع (رجال الدين)، ومنها الفقير هل يتبع بها دينا متى أيسر أم لا؟ وكل هذه مسائل اجتهادية ليس فيهما توقيف شرعي" (ابن رشد: بداية المجتهد ونهاية المقتصد، الجزء الأول ص٢٩٥).

هل بعد ذلك بيان على تاريخية هذا الحكم - مثله مثل نصيب المؤلفة قلوبهم في الزكاة وحكم ملك اليمين - الكاشفة عن العلة؟ ومع عدم العلة ينتفى الحكم الا يحارب المسيحي والمسلم معا ضد أعداء الوطن، وتتمازج دماؤهم؟ أم يريد هذا الحكم أن يمزق نسيج هذه الأمة ويحولها إلى كانتونات وطوائف ليسود حكم الصهاينة في المنطقة كلها؟

في مسألة عالمية الإسلام:

من الواضح أن سيادة القاضي اعتمد هنا اعتمادا مباشرا على ما ورد في مذكرات الخصوم في الدعوى دون تفحص أو محاولة العودة بنفسه للقول الذي ينسبه هؤلاء الخصوم إلى الطاعن (ص١٧ من الحيثيات). والنص الذي يستشهد الحكم المطعون بآخر جملة فيه، هو النص الوارد في كتاب مفهوم النص (الهيئة المصرية العامة للكتاب)

ص٢٥-٢٦، وهو مشروح بالهامش رقم ١٠ (ص٢٦) وهو هامش يستغرق ١٩ سطر. وقد تم تركيب الجملة الأخيرة من المتن مع جملة واحدة من الهامش فكان الناتج ذلك المسخ المشوه الذى لا يبين.

"إن اعادة طرح السؤال: ما هو الإسلام؟ من خلال البحث عن مفهوم للنص هو بمثابة التساؤل عن "هويتنا" الحضارية فى التاريخ، سواء كنا مسلمين أم كنا مسيحيين ما دمنا نعيش واقع هذه الثقافة العربية الإسلامية بمكوناتها التاريخية. ولا نتوقف طويلا أمام من يصرون على إقامة تعارض زائف بين العروبة والإسلام، فعلى هؤلاء - ان استطاعوا - أن ينكروا عروبة النصوص الدينية، وعليهم - ان استطاعوا - أن يتجاهلوا الحقائق التاريخية لعروبة حامل الرسالة وملقيها الأول، ولعروبة المخاطبين بالوحى. القول بعروبة الإسلام لا يتجاهل إسهامات "غير العرب"، غير ان مفهوم "غير العرب" هنا مفهوم غير دقيق إلا إذا كان مفهوم العروبة يقوم على "العرق" و"الجنس" ولا يقوم على أساس "الثقافة". ومن الواضح أن الذين يفصلون بين العروبة والإسلام يفهمون العروبة فهما عرقيا جنسيا متناسين أن النقاء الجنسى والعرقى أسطورة ووهم. ان معيار التصنيف بين الأمم والشعوب يجب أن يكون "الثقافة" وأهم أدواتها "اللغة". فاذا نظرنا للإسلام من خلال منظور الثقافة تبدد ذلك الوهم الزائف الذى يفصل بين العروبة والإسلام.(١)

الحاكمية :

وفى مسألة "الحاكمية" يكتفى الحكم باجتزاء، عبارات من نقد الخطاب الدينى وردت فى ص٦٠، وهى عبارات من بحث عن الحاكمية يقع فى أكثر من عشرين صفحة (٦٠-٨٢) من الكتاب المذكور، بحيث يتناول أساسها التاريخى وصياغتها الفكرية منذ الخوارج حتى أبى الأعلى المودودى وسيد قطب، ويكشف عن أهدافها وأغراضها. وقد تعرض الباحث لنفس القضية فى نفس الكتاب (ص٢١٠-٢١٦)، كما تعرض لها ولشرح الآيات التى تسمى آيات الحاكمية الثلاث فى بحث "إهدار السياق فى تأويلات الخطاب الدينى". ولكن القاضى يتجاهل ذلك كله ويقف عند عبارتين كافيتين من وجهة نظره للحكم بالردة.

التحرر من سلطة النصوص:

هو نفس ما فعله القاضى فيما سبق اعتمادا على أقاويل الخصوم، والنص الذى ينقله الحكم المطعون هو السطور الثلاثة الأخيرة من كتاب "الأمام الشافعى" وهى خلاصة تحليل فكر الإمام الشافعى ومنهجيته فى القياس. والعودة إلى السياق، سياق الكتاب عموما، وسياق الصفحة الأخيرة على وجه الخصوص يكشف إن المقصود بالنصوص هو نصوص الإمام الشافعى، التى صارت نصوصا ذات سلطة. والعبارات من جهة أخرى تتحدث عن التحرر من سلطة النصوص لا من النصوص ذاتها، ومشروح أن سلطة النص هى سلطة يضيفها العقل الإنسانى على النص لا سلطة نابعة من النص ذاته. بمعنى أن الإمام الشافعى يكره التقليد ويحث على الاجتهاد، لكن المقلدين فى عصرنا هذا حولوا اجتهادات الشافعى إلى

عقيدة لا يصح مناقشتها ولا يصح الاختلاف معها.

وأخيرا فإن للطاعن كتابا رد فيه على كل تلك الاتهامات وشرح أفكاره، صدر عن دار سينا ١٩٩٥، لكن سيادة القاضى لم يعرف ذلك، لأنه ببساطة سمح لنفسه بالدخول فى الموضوع دون فتح الدعوى للمرافعة، حتى يتسنى للطاعن الدفاع عن نفسه فى الموضوع والكتاب اسمه "التفكير فى زمن التكفير".

القراءة المبتسرة للنصوص بانتزاعها من سياقها قصداً :

١- لم يفهم الحكم المطعون فيه عبارات الطاعن التى أوردها فى الحيثيات (ص١٢)، فالقول بأن "النص منذ لحظة نزوله الأولى أى مع قراءة النبى له لحظة الوحى تحول من كونه نصا إلهيا وصار فهما انسانيا" فيستحيل أن يتضمن إنكار للأصل الإلهى للوحى. إن من يفهم أبجديات التعبير العربى يدرك من الدلالة الحرفية أن الحديث يدور حول "تحول من.. الى، ثم تتأكد العبارة بعبارة شارحة هى "صار فهما انسانيا"، أى فى عقول البشر. إنهما باللغة التى استخدمها القرآن جانبا "التنزيل الإلهى، و"التأويل" البشرى"، فالقرآن من عند الله سبحانه وتعالى "تنزيلا" وهو فى ضمير البشر وأفهامهم وعقولهم "تأويلا".

٢- كذلك ما أورده الحكم من عبارات الطاعن فى ص١٣ "أن النصوص الدينية نصوص بشرية لغة وثقافة فليت شعرى كيف فهم القاضى التمييز "لغة" وكذلك التمييز المعطوف عليه "ثقافة"؟ أنهما شرح لمسالة "البشرية"، كمانقول" حسن زيد وجها وقبح خلقا" فنحن نصف بالحسن وجه زيد لا زيد نفسه، ونصف بالقبح أخلاقه، ولو فهمت العبارة بطريقة القاضى الذى فهم العبارات السابقة لقلنا أننا نصف زيدا بالحسن وبالقبح فى نفس الوقت.

٣- لكن الأهم من "عدم الفهم" النابع للأسف من عجز فى فهم اللغة العربية ذاتها، اجتزاء الأقوال السابقة من سياق تحليل علمى يبدأ على هذا الوجه (نقد الخطاب الدينى ص١٩٣).

"إن النصوص الدينية ليست فى التحليل الأخير



نصر أبو زيد



إبتهال يونس



عبد الصبور شاهين

سوى نصوص لغوية، بمعنى أنها تنتمي إلى بنية ثقافية محددة، تم انتاجها طبقا لقوانين تلك الثقافة التى تعد اللغة نظامها الدلالى المركزى (وهو مفهوم ان الله يخاطب الناس بلغتهم وعلى قدر عقولهم).

وليس معنى ذلك أن النصوص تمثل قالبا سلبيا فى تعبيره عن البنية الثقافية من خلال النظام اللغوى، فللنصوص فعاليتها الخاصة الناشئة عن خصوصية بنائها اللغوى، وهذا كلام أكاديمى مبنى على أحدث الدراسات اللغوية، وهو يؤكد عدم سلبية النصوص الدينية فى علاقتها بالثقافة واللغة، فالنصوص تنتمى إلى اللغة والثقافة من جانب "لكنها من ناحية أخرى تبدع شفرتها الخاصة التى تعيد بناء عناصر النظام الدلالى الأصلى من جديد.. وهناك منطقة تماس بين الجهتين هى التى تمكن النصوص من أداء وظيفتها داخل البنية الثقافية فى مرحلة إنتاج النصوص، أى تجعل النصوص دالة ومفهومة للمعاصرين لانتاجها، وهى المناطق المترعة بالدلالات المشيرة إلى الواقع والتاريخ. وخارج منطقة التماس تلك الدلالات مفتوحة وقابلة للتجدد مع تغير آفاق القراءة المرتهن بتطور الواقع اللغوى والثقافى" (ص١٩٤ من نقد الخطاب الدينى).

يتواصل السياق فى الكتاب لمزيد من الشرح المنهجى لما هو لغوى ثقافى تاريخى من جانب، ولما هو إلهى مقدس من جانب آخر. وهناك عبارات واضحة تفند فهم الحكم المطعون للأقوال الواردة مثل ما ورد فى (ص١٩٦): "فالقرآن كلام الله وكذلك عيس عليه السلام رسول الله وكلمته. وقد كانت البشارة لمريم: "إن الله يبشرك بكلمة منه اسمه المسيح عيسى بن مريم (آل عمران/٣). وإذا كان القرآن قولا ألقى إلى محمد عليه السلام، فإن عيسى بالمثل كلمة الله" القاها إلى مريم وروح منه" (النساء/١٧١).

وتنتهى التحليلات والمقارنات اللغوية واللاهوتية واللفلسفية - الغائبة تماما من حيثيات الحكم رغم أنها فى نفس الكتاب (نقد الخطاب الدينى).. يصل الباحث إلى نتيجة يصوغها فى إسلوب "الترجى"، أى رجاء أن يكون الاستنتاج صائبا مقنعا للقارئ، فيقول (ص١٩٧): "ولعلنا الآن أصبحنا فى موقف يسمح لنا بالقول إن النصوص الدينية نصوص لغوية شأنها شأن أية نصوص أخرى فى الثقافة، وأن أصلها الآلهى (مرة أخرى تأكيد الأصل الالهى) لا يعنى أنها فى درسها وتحليلها تحتاج لمنهجيات ذات طبيعة خاصة تتناسب مع طبيعتها الإلهية الخاصة".

ثم يصل الباحث فى ص(١٩٨) إلى خاتمة مقدماته النظرية التى يكتفى الحكم المطعون فيه بالجملة الأولى منها فيوردها فى (ص١٣) من الحيثيات بعد أن كان قد أورد بدءا من ص٨ فى الحيثيات ما أورده الباحث فى ص١٠٢ من الكتاب. وبعبارة أخرى: تعمد الحكم اعادة ترتيب الأفكار لتعطى نتيجة مبيتة سابقة، فحول المقدمات إلى نتائج وجعل من النتائج مقدمات بهدف "الإرباك" وخلق "الإضطراب". ومن هنا بدأ اتهاماته بما ورد فى ص١٠٢، وهى فى الحقيقة نتائج لمقدمات

كما سيتضح من إيراد النص كاملا هنا:

"وإذا كانت النصوص الدينية نصوصا بشرية بحكم انتمائها للغة والثقافة فى فترة تاريخية محددة هى فترة تشكلها وانتاجها، فهى بالضرورة نصوص تاريخية بمعنى أن دلالتها لا تنفك عن النظام اللغوى الثقافى الذى تعد جزءا منه. من هذه الزاوية تمثل اللغة ومحيطها الثقافى مرجع التفسير والتاويل. وتدخل فى مرجعية التفسير والتأويل تلك كل علوم القرآن، وهى علوم نقلية تتضمن كثيرا من الحقائق المرتبطة بالنصوص، بعد إخضاعها لأدوات الفحص والتوثيق النقدية (وبعض هذا قام به الطاعن فى كتابه مفهوم النص: دراسة فى علوم القرآن). ومن أهم تلك العلوم اتصالا بمفهوم تاريخية النصوص علوم "المكى والمدنى؛ و"الناسخ والمنسوخ" و"أسباب النزول". وليس معنى القول بتاريخية الدلالة تثبيت المعنى الدينى عند مرحلة تشكل النصوص، ذلك أن اللغة - الإطار المرجعى للتفسير والتأويل - ليست ساكنة ثابتة، بل تتحرك وتتطور مع الثقافة والواقع. وإذا كانت النصوص - كما سبقت الإشارة - تساهم فى تطوير اللغة والثقافة من جانب أنها تمثل "الكلام" فى النموذج السوسيرى (نسبة إلى عالم اللغة السويسرى الفرد دى سوسير)، فإن تطور اللغة يعود ليحرك دلالة النصوص وينقلها فى الغالب من الحقيقة إلى المجاز وتتضح هذه الحقيقة بشكل أعمق بتحليل بعض الأمثلة من النص الدينى الأساسى وهو القرآن".

فهل استطاع القاضى أن يفهم التفرقة السوسيرية المعتمد عليها فى التحليل، وهى التفرقة التى تميز بين "الكلام" و"اللغة" من جانب، وبين "اللغة" و"اللسان" من جانب آخر؟ وهل يستطيع أن يفهم انجاز جى سوسير فى تحليله للعلامة اللغوية والعلاقة بين الدال والمدلول؟ وهل يفهم القاضى الفرق بين "علم اللغة" و"علم العلامات"، والعلاقة بين اللغة والثقافة؟ وكل تلك مقدمات نظرية ومنهجية فى "علم النص" و"علم تحليل الخطاب" الذى يقوم عليه الكتاب كله؟ ليت شعرى كيف يفهم ذلك كله من يعجز عن فهم العبارة اللغوية البسيطة فى أسلوب الشرط أو التمييز؟..

لقد قفز الحكم المطعون فوق ذلك كله ليبدأ اتهاماته من الأسئلة التحليلية التى بدأت بعد النص السابق مباشرة "تتحدث كثير من آيات القرآن عن الله بوصفه ملكا.. الخ" يتجاهل سيادة القاضى أننا استرشدنا بتأويلنا للنماذج المطروحة بمؤشرات من القرآن نفسه، حيث اعترض سبحانه وتعالى على فهم اليهود للآيات التى تطلب من المؤمنين أن يقرضوا الله قرضا حسنا قالوا حين نزل تحريم "الربا" عجيب أمر محمد، كيف يمنعنا أخذ الربا ويعطينا إياه. النيسابورى: أسباب النزول، ط، ص٧٦) وقلنا "ان اعتراض النص على فهم اليهود الحرفى لتلك الآيات (المائدة/١٢، الحديد/١٨، التغابن/٢٧، البقرة/٢٤٥، الحديد/١١، المزمل/٢٠)، يمثل لنا مؤشرا دالا على ضرورة القراءة المجازية. وهكذا قرأ المسلمون كل ما ورد فى القرآن عن بيع المؤمنين أنفسهم

وأمـوالهم لله فى مـقـابل الجنة، وكذلك فهموا كل ما ورد من وصف للعلاقة بين الله والمؤمنين بأنها علاقة "تجـارة" إن مــفـــردات "التــجـارة" و"القــرض" والبـــيـــع والشــــراء "ومثيلاتها مفردات لغوية تنتـمى إلى مـجـال دلالى محدد، وكثرة ورودها فى النص القرانى تكشف عن انعكاس الواقع الثـقـافى دلاليا فى النص (مخاطبة الناس على قدر عـقـولهم وأفهامهم بلغتهم) ولكن ورودها المجازى لا الحقيق كـاشف عن أن الانعكاس ليس آليا مراويا إذ للنص آلياته اللغوية الخاصة التى يعـد المجــاز من أهمـهـا" (ص٢٠٠ من نقد الخطاب الدينى).

لم يقرأ القاضى كل ذلك، ولعله لم يسـمع بكتــاب للطاعن عنوانه "الاتجـاه العـقلى فى التـفـسـير" دراسة فى قـضـية المجاز فى القران عند المعـتـزلة، دار التـوير، بيـروت، ط٣ ١٩٩٤).

لم يسـمع ولم يقـرأ ولم يكن قـاضـيـا، بل كـان خصما انحاز منذ اللحظة الأولى للمدعين فلم يقرأ سوى كلامهم ولم يستفت سـواهم ولم يـسـمع عن كتب أو مقالات سـوى ما قدموا. وليته قرأ بنفسه ما قدمـوا، وليتـه قرأ مـا انتزعوه من السياق.

هناك قـول يورده الحكم المطعـون فـيـه من أقـوال الطاعن فى كـتـاب "نقـد الخطاب الدينى" عـلى الوجـــه التـــالى "ومن النصـوص التى يجب أن تعـتـبر دلالتـها من قبيل الشـواهد التـاريخـيـــة النصـوص الخـاصـــة بالسـحر والحسـد والجن والشـيـاطين(....) كـانت الأولى تجعل العلم نقطة الارتكاز: السحر، الحسد، الجن والشياطين مفردات فى بنيـة ذهنيـة ترتبط بمرحلة مـحـددة من تطور الوعى الإنسانى وقد حول النص الشـيـــاطين إلى قوةمعوقة وجعل السحر أحـد أدواتهـا لاسـتـلاب الإنســان(...) فـقــد كــان الـواقع الثـقـافى يؤمن بالسحر ويعتقد فيه، واذا كنا ننطلق هنا من حقيقة أن النصــوص الدينيــة نصـوص انسـانيـة لـغـة وثقافةفإن انسانيـة النبى بكل نتائجها من الانتماء إلى عـصـر وإلى ثقـافـة وإلـى واقع لا تحـتـــاج لإثبـات. ومـا ينطبق على السحر ينطبق على ظاهر الحـسـد(...) ولـيس ورود كلمـة الحـسـد فى النص الدينى دليلا على وجودها الفعلى الحقيقى، بل هو دليل على وجـودها فى الثقافة مفهوما ذهنيا(..) كل المواضع التـى وردت فيها الكلمة فى القرآن(...) ومـوضع واحـد بالدلالة الحرفية المرتبطة بنسق من العقائد والتصورات شبه الاسطورية القديمة (ص٩ من الحيثيات).

يبــدأ هذا النص فى كتاب نقد الخطاب الدينى من ص٢٠٥ وينتـــهـى ص٢٠٧. ولـكـن الحـكـم اخـتــزله هكذا فى عـدة أسطر، مع الإشـارة إلى المختزل من النص الأصلى بالنقاط التى وضعناها هنا بين قـوسـين، وهـو أربعة اختزالات وقبل أن نكشف دلالة هذا الإختـزال بإيراد المخــتـــزل من الضرورة الإشارة أولا إلى عـجـز سـيـادة القـاضى اللغوى عجزا كاملا عن مراعاة الدقة الواجبة فى اخـــتـــزال نـص من النصـوص. والدليل على هذا العجز هذا الإضطراب والركاكة، فالجملة الأولى التاليـة للاخـتـزال الأول تقول: كانت الأولى تجعل العلم نقطة الارتكاز"وهى جـملة لا مـعنى لـهـا ولا سـيـاق فى الاسـتـشـهـاد، لكنه ليس مجرد العجز، بل نخــشـى أن نقــول "الجـــهل" بأبجــديات

الاستشهاد، فما بالنا بالتحليل والاستنباط، ثانيا: الجملة التالية للاختزال الثالث جملة ناقصة هي "كل المواضع التي وردت فيها الكلمة في القرآن لأنها متلوة باختزال آخر قطعها تماما. هذان دليلان على عقل مبيت النية على التكفير، متعجل الوصول إلى النتيجة حتى عمي عن ملاحظة الركاكة والاضطراب في عملية الاختزال، فكان كالذابح الذي لا يحسن الذبح.

لكن ما يكشف عن "شهوة" التكفير الكامنة في نفس القاضي، ويعري سوء النية المبيت للذبح هو إيراد ما يملأ الفراغ الذي حلت محله النقاط في الاستشهاد السابق، وذلك على النحو التالي:

١- الفراغ الأول:

"وقد حاولت بعض التفسيرات الحديثة والعصرية تأويل الجن والشياطين على أساس من معطيات علم النفس الفرويدي بصفة خاصة بأنها بعض القوى النفسية. لكن هذه التأويلات لم تنطلق من أية أسس معرفية عن طبيعة النصوص، بقدر ما كانت تهدف إلى غايات نفعية لنفي التعارض بين الدين والعلم. إنها محاولة تلفيقية لا تزال مستمرة في الخطاب الديني وإن اتخذت صيغا أخرى مثل "اسلمة العلوم" والفارق بين هذه الصيغة الأخيرة وبين سابقتها يتمثل في أن الأخيرة تجعل الإسلام نقطة ارتكازها للتوفيق، في حين كانت الأولى تجعل العلم نقطة الارتكاز" هكذا ينكشف العبث بأقوال الطاعن.

٢- الفراغ الثاني:

"واتبعوا ما تتلوا الشياطين على ملك سليمان، وما كفر سليمان ولكن الشياطين كفروا يعلمون الناس السحر وما أنزل على الملكين ببابل هاروت وماروت، وما يعلمان من أحد حتى يقولا إنما نحن فتنة فلا تكفر، فيتعلمون منهما ما يفرقون به بين المرء وزوجه، وما هم بضارين به من أحد إلا بإذن الله، ويتعلمون ما يضرهم ولا ينفعهم، ولقد علموا لمن اشتراه ماله في الآخرة من خلاق، ولبئس ما شروا به أنفسهم لو كانوا يعلمون" (البقرة/١٠٢)، ومما له دلالة أن كل الإشارات القرآنية إلى السحر إنما وردت في سياق القص التاريخي، بمعنى أن النص القرآني يتحدث عنه بوصفه شاهدا تاريخيا، وموقف النص منه موقف التجريم كما هو واضح من سياقه. ولا يصح الاستشهاد بما يروى من السحر الذي حدث للنبي على يد أحد اليهود (انظر الإمام محمد عبده على ذلك في تفسير جزء عم، سورة الفلق)، فقد كان الواقع الثقافي يؤمن بالسحر ويعتقد فيه"

هذه هي الفضيحة التي يكشف هنا الحكم، حيث يتم انتزاع الشواهد القرآنية التي تدعم تحليل الطاعن عمدا، وعجزا عن مقارنة حجج الطاعن وبراهينه العقلية والنقلية.

٤- الفراغ الرابع:

"وعلى عكس التصنيف التراثي الفلسفي القديم لمراتب الوجود: العيني فالذهني فاللفظي ثم الكتابي يرى علم اللغة الحديث أن المفردات اللغوية لا تشير إلى الموجودات الخارجية ولا تستحضرها، ولكنها تشير إلى المفاهيم الذهنية، لذلك قد تشير اللغة إلى مدلولات ليس لها وجود عيني، وفي اللغة العربية دوال لغوية مثل كلمة "العنقاء" ليس لها مدلول عيني واقعي. والذين يستدلون على

وجــود ظواهر الســحــر والحـسد بوجـود الألفـاظ الدالة عليها في النص الديني يقعون في خطأ التسوية بين الدال والمدلول ويقـعــون في التسوية التراثية القديمة بين مستويات الوجود العيني والذهني واللغوي. ومما له دلالتــه أن الســورة التي تتحدث عن السحر والحسد حديثا تفصيليا سورة مكية هي ســورة "الفلق"، حــيث تتضمن إشارة إلى "النفاثات في العقد" وإلى شر الحسد والحاسد. فـيـما عـدا هذه السورة نجد أن كلمة الحسد اســتـخـدمت في القـرآن استخداما مجازيا، فقد وردت في سورة البـقـرة/١٠٩ "ود كـثـيـر من أهل الكتـاب لو يردونكم من بعـد إيمـانكم كفارا حسدا من عند أنفسهم من بعد ما تبين لـهم الحق، فاعفوا واصفحوا حتى يأتي الله بأمره إن الله على كل شئ قدير". وترد في سياق مشابه وبنفس الدلالة المجـازية في سورة النساء/٥٤ وكذلك في ســورة الفـتـح/١٥. تلك كل المواضع التي وردت فــيـهـا الكلمة في القرآن، ثلاثة منها بالمعنى المجازي المستـخـدم اليـوم في لـغـتنا الحـيــة، ومــوضـع واحــد بالدلالة الحرفية المرتبطة بنسق من العقائد والتـصـورات شـبـه الأسطورية القديمة.

إن التـحـويل الدلالي الذي أحدثه النص في استـخـدام كلمة "حسد" له مـغـزاه دون شك في الكشف عن اتجـاه النص لتـغـيير بنية الثقافة السائدة، ونقلها من مـرحلة "الأسـطـورة" إلـى بـوابـات "الـعــــقـل"، وكـل تـأويـل للنصوص الدينية في اتجاه عـمليـة الانتـقـال هذه يكون تـأويـلا مـن داخـل الـنـص لا مفروضا عليه من خارج. أما تثـبـيت المعنى الديني عند مــــرحلـة أراد الـنـص أن يتـجـاوزها بآليـاته اللغـوية الخـاصـة، فـهـو التـأويل المفروض من خـارج، بل هو في الحـقـيـقـة "التلوين" الإيديـولوجي النفــسـعي البراجماتي، وهو في رأينا التأويل المستكره.

هكذا تـنكشف أبـعــاد الفضيحة كاملة، فالسيد القـاضي لم يعلق تعليـقـا واحدا بالسلب أو بالإيجاب على هذه الشواهد القرآنية التي يسـوقـهـا الطاعن في الحكم، بل انبـرى يؤكـد الاتهـامات ويكررها نقلا عن عـريضـة الدعوى الأصليـة وعـريضـة الإسـتـئناف، وحوافظ المستندات المقدمة من جانب واحد دون أن يبدو أنه ألقى نظرة على مـنكرات المسـتـانف ضـده. وهكذا ينكشف القـاضي عن وجـه خــصم شـديد العـداوة، والخصومة، عـازم مع سبق الإصرار والترصد على ذبح رجل حـاول الاجـتـهـاد في الفـهم وفـقـا لمنهج علمي رصـين وإجراءات بحـثـيـة حادة ومرهفة.

القــراءة على أســاس المنطوق وليس المفهوم:

ســبـق لنا الإشــارة إلى إصـرار الحكم المطعـون على القراءة لعبارات الطاعن في كتبه، كما سبق لنا أن كشفنا عجز الحكم عن الفهم اللغوي للمنطوق فضلا عن استنباط المفـهــوم الذي تدل عليـه العبارات.

وقد كرر الحكم نفس الكلام في ص١٣ من الحـيـثـيـات وهو بصدد إثبات أن الطاعن لا يؤمن بأن القـرآن الكريم كلام الله سبحانه وتعالى وإدعاء أن الطاعن يقول بأن الوحي بشري. وقد سبق أن بيننا تهافت هذه الدعوى من واقع منطوق العـبـارات الواضح (في القراءة المبتسرة للنصوص بانتزاعـهـا من سيـاقـهـا). يقـول الحكم المطعــون في ص١٣ من الحيثيات.

"وعبارات المستانف ضده بمنطوقـهـا - ولا تفـسـر المحكمــة هذا المنطوق الواضح الجلي لأن التفسير لا يكون مــجــالـه إلا في الغـامض من العـبـارات - عبارات المستانف ضده تنفي عن القرآن الكريم كونه نصا إلهيـا، وتؤكد على أنه نص بشري وفي ذلك إنكار للآيات القـرآنيـة قـاطعـة الدلالة في ذلك. وإنما لا تستند المحكمة إلى التفسير ولا للتأويل لأن نصـوص القـرآن في هذا الشــأن "نـص" المعنى

الاصطلاحي للنص الذي سبق بيانه الذي لا يحتاج لتفسير ولا لتاويل".

وقد كشف الحكم بذلك عن عوار في الفهم من جانبين: الجانب الأول أنه اعتبر أقوال الطاعن "نصوصا" بالمعنى الاصطلاحي أي لا تحتمل التاويل أو التفسير بوجه من الوجوه، مع أن ما سبق بيانه عن عجز القاضي عن الفهم اللغوي يكشف أنها ليست كذلك "النص" هو ما لا يعثر أحد بجهالته حسب تعبيرعبد الله عباس الشهير جداً، وليست قضية "كبيعة الكلام الإلهي" داخلة في هذا المفهوم من قريب أو من بعيد، فقد اختلف المسلمون حول طبيعة هذا الكلام هل هو قديم أم مخلوق، وهو خلاف معروف.

عوار الفهم يتبدى من جانب آخر في اعتباره قوله تعالى (وإن أحد من المشركين استجارك فأجره حتى يسمع كلام الله ثم أبلغه مأمنه ذلك بأنهم قوم لا يعلمون) سورة التوبة/٦، "نصا" لا يحتمل التاويل. ولو تأمل سيادة القاضي الخلاف حول تفسير هذه الآية التي اعتبرت من المتشابهات لـلاذ بقليل من التواضع -سمة العلماء- ذلك أن "المسموع" من جانب المشرك ليس هو كلام الله بل تلاوة التالي الذي يتلو كلام الله سبحانه وتعالى، وهو ما اتفق الجميع عليه أنه محاكاة محدثة للكلام الأزلي القديم الذي ليس بصوت (راجع في هذا على سبيل المثال لا الحصر (المغني في أبواب التوحيد والعدل، للقاضي عبد الجبار، الجزء السابع، ص٣-٤٠، وكذلك الإنصاف في مسائل الخلاف للقاضي الباقلاني، ص٩٤-٩٥، وانظر كذلك ابن متوية، التذكرة في أحكام الجواهر والأعراض، ص٣٤٠، وكذلك الأشعري كتاب اللمع في الرد على أهل الزيغ والبدع، ص١٧).

(١٠) أن الفصل بين العروبة والإسلام ينطلق من مجموعة من الافتراضات المثالية الذهنية: أولها عالمية الإسلام وشموليته من دعوى أنه دين للناس كافة لا للعرب وحدهم. ورغم أن هذه الدعوى مفهوم مستقر في الثقافة فإن انكار "الأصل" العربي للإطلام وتجاوزه للوثب إلى العالمية والشمولية مفهوم حديث نسبيا. إن دعوى العالمية والشمولية في أي ظاهرة من الظواهر لا يجب أن تنكر الأصول التاريخية للظاهرة بما تتركه من ملامح وسمات تظل ملازمة للظاهرة ولا تنفصل عنها، وهذا قانون علمي ينطبق على كل الظواهر ومنها الظاهرة الدينية. الافتراض الثاني أن الدعوى القومية الحديثة دعوة عنصرية علمانية، وقد يستدل أصحاب نظرية الفصل في ذلك ببعض الاستدلالات الساذجة من قبيل أن اقتراح انشاء جامعة للدول العربية كان اقتراحا بريطانيا استعماريا، أو أن حملة لواء الفكر القومي كانوا من غير المسلمين. وهذه مجرد تعبيرات مؤقتة لها أسباب أعمق في حركة المجتمع والفكر، ولا يمكن تفسير هذه الظاهرة بمثيلتها في تاريخ أوروبا، فلم يصاحب الفكر القومي العربي - فيما نعلم - أي إنكار لدور الدين.

الفرضية الثالثة والأكثر خطورة في فكر هؤلاء أن تصنيف البشر إنما يتم على أساس "العقيدة" لا على أساس "الثقافة" وإذا كانت "العقيدة" نظاما جزئيا داخل النظام الكلي للثقافة، فإن تصنيف البشر داخل الثقافة الواحدة على أساس "العقيدة" من شأنه أن يمزق وحدة الوطن، ويخلق معارك وهمية بين المواطنين، ويؤدي إلى صراعات زائفة من شأنها أن تعوق الجماهير عن إدراك حلبة الصراع الحقيقية ضد من يهدرون آدميتهم - مسلمين ومسيحيين - ويستغلون عرقهم ويزيفون وعيهم. أليس في ذلك كله ما يؤكد أن "الإسلام" الذي نتحدث عنه جميعا ليس مفهوما واحداً؟.

كارلوس روسى

الماركسية واليوتوبيا الثورية عند ارنست بلوخ

ترجمة: بشير السباعى

لا يتضمن عمل ماركس مجرد تحليل علمي بالغ الصرامة لرأس المال ولفيتيشية السلعة ولصراع الطبقات ، بل يتضمن أيضا نزوعا طوباويا ثوريا بدرجة عميقة . فالعلم واليوتوبيا ليسا متناقضين بل هما يتوحدان على نحو جدلى فى الفكر الماركسي ، وذلك بشرط فهم مفهوم اليوتوبيا بمعناه الحقيقى ، الأغريقي الأصل ، والذى يشير الى مالم يوجد بعد . فالغاية السامية للنضال البروليتارى الحديث - مجتمع بلا طبقات ولا دولة بلا استغلال ولا اضطهاد ، مملكة الحرية - هى ذروة الطموحات الألفية لمضطهدى ومقهورى التاريخ ، منذ عبيد ثورة سبارتاكوس وفلاحى ثورة توماس مونزر الى نساجى ليون وكوميونيى ١٨٧١ . والحال ، أن هذه الغاية السامية ، الاشتراكية ، لم توجد بعد : وفى وجه الاصلاحات البائسة للاشتراكية - الديمقراطية وفى وجه المسخ البشع المسمى بـ "الاشتراكية كما هى موجودة فى الواقع" ، من الملح والضرورى استعادة البعد الطوباوى / الثورى للماركسية ، فى البحث عن السبل المؤدية الى مستقبل آخر بشكل جذرى ، الى بديل اشتراكى يتعارض جذريا مع الأوضاع القائمة .

ومن هنا حالية فكر أرنست بلوخ (١٨٨٥ - ١٩٧٧) ، الممثل الأشهر لروح اليوتوبيا فى الماركسية الحديثة . إن بلوخ ، اليهودى والألمانى ، ينهل فى صوغ عمله من أكثر المصادر تنوعا وغير المتوقعة أكثر من سواها : القبالة ، الصوفية اليهودية والمسيحية ، الهرطقات الدينية ، الرومانسيين الألمان ، الاشتراكيين الطوباويين ، هيجل وشيلنج ، جوته وماركس ، بريشت ولينين . وأسلوب تفكيره رومانسى ثورى بشكل حازم : فشأنه فى ذلك شأن الرومانسيين ، يستمد من ثقافات الماضى الذخيرة الروحية ، البارود اللازم لتفجير العقلانية الباردة واللاانسانية المميزة للرأسمالية . لكن هدفه لا يتمثل فى إعادة تكوين ثلوج الماضى : فما يهدف اليه ، هو بالأحرى تثوير الحاضر وفتح الطريق الذى يقود إلى اليوتوبيا المشاعية ، مستخدما ذلك السلاح الباتر ، مفتاح أبواب المستقبل الذى نسميه بالماركسية .

وهو فى عمله الأول ، الروح واليوتوبيا ، المكتوب فى عام ١٩١٧ ، يحيى فى مجالس عمال وجنود روسيا (كان ذلك

قبل أكتوبر) القوة الوحيدة القادرة على ضرب "الاقتصاد النقدى وأخلاق التاجر، تتويج كل ما هو فاحش فى الإنسان" . وفى عمله عن توماس مونزر (١٩٢١) المكتوب خلال الموجة الأخيرة للثورة الألمانية ، يستحضر أيضا الوحدة بين الممارسة الماركسية والأمل الطوباوى : " على أطلال حضارة خربة ، تعلو روح اليوتوبيا التى يستحيل استئصال شأفتها ... هكذا تتحد أخيرا الماركسية والحلم بغير المشروط ، فيسيران جنبا الى جنب ، مندمجين على مستوى معركة واحدة - قوة التقدم ونهاية كل هذا العالم المحيط الذى لا يعد الانسان فيه غير كائن شقى ، مهان ، مهدر - إعادة بناء كوكب الأرض ، الموهبة، الابداع ، الاستيلاء العنيف على الملكوت" . ومن الواضح أن هذه اللغة الروعيوية إنما تعبر عن مناخ عصر كانت الثورة العالمية تبدو فيه ممكنة ووشيكة ، لكنها توضح أيضا عين أساس فلسفة بلوخ السياسية وتفسيره للماركسية . فبالنسبة له ، يجب للمعركة الثورية الاشتراكية أن تكون وريثة لجميع طموحات وأحلام ويوتوبيات واستيهامات تحويل العالم والتى تجلت حتى الآن بشكل وهمى فى الدين والثقافة ، فى الهرطقات والنزعات الألفية، والتى تظل ذكراها متجذرة بعمق فى وجدان فئات واسعة من السكان .

والحال أن بلوخ الذى اضطر الى الرحيل الى المنفى فى الولايات المتحدة الأمريكية بعد صعود النازية ، سوف يختار الاقامة فى جمهورية ألمانيا الديمقراطية بعد الحرب . وعلى الرغم من انه كان رفيق طريق للشيوعية الستالينية على مدار وقت طويل ، فانه سوف ينجح فى صون عمله النظرى من كوارث الديامات (كاريكاتير المادية الجدلية) الرسمية . واذا ماقارنا مسيرة بلوخ مع مسيرة لوكاش - كانت هناك صداقة وطيدة بين الاثنين خلال شبابهما - فإننا لا نملك إلا أن نشعر بالدهشة تجاه الطريقة التى تمكنت بها عين ميدوزا الاتحاد السوفييتى الستالينى من أسر وشل عدد من أبرز الأذهان الماركسية فى القرن العشرين . وإذ تبينه البيروقراطية الألمانية الشرقية باعتباره "تحريفيا" فانه ينتهى بالرحيل الى المنفى فى ألمانيا الغربية (١٩٥٨) دون أن يتخلى مع ذلك عن أفكاره الماركسية أو عن نقده الصارم للرأسمالية . وخلال أعوامه الأخيرة ، تابع بتعاطف الحركة الطلابية الرافضة - تبنى رودى دوتشكه مفهومه عن "اليوتوبيا الملموسة" - وطور انتقادا للاتحاد السوفييتى ولبلدان شرق أوروبا جد قريب من الأطروحات التروتسكية " وفى تقييمه لمجمل عمل بلوخ ، رأى الماركسى الألمانى الشاب أوسكار نيجت فيه (مع انتقاده دون تنازلات لموقفه السابق

تجاه الستالينية) "الفيلسوف الألماني لثورة أكتوبر"، بشكل مماثل لملاحظة شهيرة أدلى بها ماركس الذي وصف كانط بأنه "الفيلسوف الألماني للثورة الفرنسية".

والواقع أن عمل بلوخ يعتبر ثريا ومتنوعا بشكل غير عادي. فهو يشمل كتابات سياسية - ثقافية (تراث عصرنا، ١٩٣٥)، وأعمالا فلسفية كلاسيكية (ابن سينا واليسار الأرسطي، ١٩٥٢، الذات والموضوع عند هيجل، ١٩٥١، الحق الطبيعي والكرامة الانسانية، ١٩٦١، فلسفة الرينسانس، ١٩٧٢)، ودراسات حول الدين (الإلحاد فى المسيحية، ١٩٦٨)، الخ لكن أعماله الرئيسية الكبرى مثل "روح اليوتوبيا" (١٩١٨) و "توماس مونزر" (١٩٢١)، و "مبدأ الأمل" (١٩٥٤ - ١٩٥٩) هى فى آن واحد فلسفية ودينية وسياسية وثقافية ....

إن المقولة المحورية لمجمل فكر بلوخ هى مقولة الأمل. والأمل الحكيم الذى عرفه اللاهوت القروسطى يصبح عنده مفهوما ماركسيا وثوريا. فالأمل بالنسبة لبلوخ هو التحرق الي المستقبل، الجديد، اليوتوبيا، ما لم يوجد بعد، الميل الى امكانية غير واعية بعد أو لم يتم التثبت منها بعد. وبالنسبة له، فان أفق المستقبل وحده كما تفهمه الماركسية، إنما يقدم للواقع بعده الحقيقي. وعلم ماركس يستضيء بهذا الأفق، فهو لا يزعم الحياد، بل هو مشحون بما يسميه بلوخ فى عمله الأخير (الخبرة الحياتية، ١٩٧٥) بالانحياز الأحمر، الانحياز الى جانب التحرر، انحياز طبقة، هى البروليتاريا الثورية، التي لا حاجة لديها الى كذب ايديولوجي.

وفى "مبدأ الأمل"، وهو عمل ضخم فى ثلاثة مجلدات، يحلل بلوخ (ويرد الاعتبار الى) ليس فقط اليوتوبيات الاجتماعية منذ صولون الغابر وأفلاطون الي فورييه ووليام موريس، وانما ايضا اليوتوبيات التقنية والجغرافية والمعمارية والطبية والفنية. فهو يشير الى التطور الذى حدث، على مدار العصور وعبر الثقافات، لمشاهد الرغبة، ولصور الرغبة ولأشكال الأمل ولتخيلات عالم أفضل ولأشكال ملموسة للوعى النبيء بما سوف يجيء. وبحساسيته الفائقة، يكشف علامات هذا الوعى فى الأساطير، وفى السيمياء، وفى خروج موسى، وفى موسيقى بيتهوفن، وفى رسم جوجان، وفى "دون كيشوت" وفى "فاوست"، وفى النضال من أجل يوم عمل من ثماني ساعات، وفى حركة تحرر المرأة وفى ثورة أكتوبر. ويوضح بلوخ في مقدمة الكتاب معنى مسعاه: "منذ ماركس، أصبح من المستحيل على كل بحث عن الحقيقة وعلى كل قرار واقعي الاستغناء عن مضامين الأمل الذاتية والموضوعية فى العالم، حتي لا يصبح عرضة لأن يغرق فى التفاهة أو أن يقود الى طريق مسدود. إن الفلسفة سوف تملك

وعى الغد ، الانحياز الى المستقبل ، معرفة الأمل ، أو انها لن تملك بعد اية معرفة على الأطلاق ". وهو يستشهد ، فى سرور أريب ، بتلك الفقرة جد المنسية عن الحلم ، والتي اشار اليها كاتب ماركسى لا يكاد يشك أحد فى صرامته المادية :"إذا كان الانسان محروما من كل قدرة على الحلم ، إذا لم يك بوسعه من وقت لآخر أن يستبق وأن يتصور ذهنيا ، فى صورة كاملة وناجزة، النتاج الذى لا تفعل اصابعه غير البدء فى تشكيله ، فلن يكون بوسعى على الاطلاق أن أتصور حافزا اخر لحث الانسان على تولى وانجاز علم مسهب ودؤوب فى مجال الفن والعلم السعى العملى " (الكلام لبيساريف وأورده لينين مؤيدا له .. المترجم

إن الماركسية هى فى هذا المنظور محصلة حلم قديم يجد أخيرا الشروط اللازمة لتحقيقه . والفصل الأخير لكتاب " مبدأ الأمل" إنما يحمل تحديدا هذا العنوان :" ماركس والانسانية : إهاب الأمل ". وفكرته الأساسية هى الفكرة التالية : "إن العقل لا يمكنه الازدهار دون الحلم ، والحلم لا يمكنه النطق دون العقل ، والاثنان يجدان وحدتهما فى الماركسية ـ فأى علم آخر لا يملك مستقبلاً وأى مستقبل آخر لا يملك علما .

والرأسمالية ، بالنسبة لبلوخ ، إنما تمثل أعلى شكل لنزع الطابع الانسانى ،للاغتراب وللتشيؤ ، بقدر ما انها تختزل الجميع ـ البشر والاشياء على حد سواء ـ الى حالة سلعة . وعبر سلاح نضال الطبقات ، تريد الماركسية الغاء رأس المال ومن ثم انجاز أنسنة المجتمع ـ وهى تتوجه بادىء ذى بدء الى المستغلين ، لكن غايتها قادرة على اجتذاب جميع أولئك الذين يعانون فى ظل الرأسمالية ، جميع أولئك الذين يمكنهم التعرف على أنفسهم فى صيحة الحرب التى أطلقها الديمقراطى الألمانى الثورى جورج بوخنر : "الحرب على القصور ، السلم للأكواخ " . إن المعركة الإشتراكية تتطلب فى أن واحد الحلم والحماس وصفاء الفكر ، والماركسية تملك القدرة على أن توحد فى مسعاها النظرى والعملى بين التحليل الأكثر صرامة والحلم الأكثر جموحا ـ وهى تشير الى السبيل الذى يمكن عبره للعصر الذهبى القديم أن يصبح يوتوبيا المستقبل الملموسة : الثورة البروليتارية .

وعمل أرنست بلوخ ، إذ يرد الى الماركسية هذا البعد الذى لا غنى عنه ، هذا المكون الرئيسى الذى يمثله الحلم ، الخيال ، الأمل ، اليوتوبيا ، لا يقدم مجرد ترياق شاف من الأفق البائس والمحدود والبليد الذى تعرضه الايديولوجيات الاصلاحية (الستالينية أو الاشتراكية ـ الديمقراطية) بل يقدم أيضا مساهمة رئيسية الى استرداد طاقة الماركسية النقدية والثورية .

ملف

محمد عفيفى مطر

مصحف الكون.. فلسفة للرفض .. وقرية صابرة

دراسات :

محمود مين العالم - د. صلاح السروى - السيد إمام

شهادات :

صلاح اللقانى جمال القصاص

حوار أجراه محمد حربى

قدم له : ماجد يوسف

محمد عفيفى مطر .. ودرس الصلابة

إن القيم التى تمثلها تجربة محمد عفيفى مطر فى حياتنا الثقافية المعاصرة، لا تقتصر على دوره الكبير فى ديوان الشعر المصرى / العربى المعاصر تحديثا وتطويرا وريادة فحسب، وإنما تتسع لتنتظم مجموعة من القيم الجوهرية الفارقة الأخرى، والتى لا تقل بحال عن دوره الشعرى اللافت.. تلك القسمات والمعالم المتميزة جدا، والخاصة بالتجربة المطرية..

ولعل أهم هذه القيم التى مثلها لنا عفيفى مطر.. هى ذلك اليقين الصلب بالشعر .. لا باعتباره مجرد معطى إبداعيا له أهميته التى لاشك فيها على هذا المستوى، وإنما باعتباره معادلا للوجود، وموازيا للكينونة، ومكافئا للهوية، ليس بالنسبة للشاعر فقط، وإنما بالنسبة لأمته أيضا وأساسا..

والشعر بهذا المعنى - من منظور مطر - هو فعل جمالى / اجتماعى/ فكرى لتطوير وتثوير الجماع الفذ لخبرة الجماعة فى التاريخ واللغة .. المجسد لروحها، والشاحذ لهمتها، والمبلور لخصوصية دورها الحضارى، والمقيل لعثرتها الآنية، وانتكاسها الراهن ..

ومع أن النص الشعرى المطرى قد يبدو - لوهلة بما شاع عنه من استغلاق وغموض - متناقضا مع هذا الطرح، ومضادا لتلك المنطلقات .. إلا أن هذا التصور الاحادى لا يظل صحيحا إذا تجاوزنا السطح فى التحليل، وتعمقنا فى الفهم والتاويل .. وهنا تبرز أهم الدروس التى تعلمناها - كجيل شعرى تال - من مطر: إن تجسيد أحلام الأمة وأشواقها المستقبلية، وتوقها للنهوض لايتم بالاستكانة لصيغ مستهلكة فى الفن والسياسة معا، والاستنامة لأشكال شائعة ومبذولة فى الإبداع والفكر معا .. حتى وإن ناسبت هذه الأشكال وتلك الصيغ السقف المعرفى والتذوقى الراهن للجماهير التى تم تغييبها بجهد سافل ومنظم مع سبق الإصرار والترصد .. وإنما بالاختراق العمدى والجمالى لقشرة التجهيل السميكة والسمجة، ليتسنى بانكسار هذه القشرة لقاء الجماهير الحر مع فنانيها وشعرائها الذين يعيدون اكتشاف ينابيع الدهشة، ويفجرون المخزون البكر والصحيح فى تراثها الجمعى الممتد.

الدرس الثانى الذى تمثله التجربة المطرية .. هو هذا الاعتكاف الزاهد بالشعر وللشعر، والمستغنى بشموخ جليل عن كل ما عداه .. من وجاهة اجتماعية .. أو شهرة .. أو منصب .. أو مال... إلخ.

روى لى عفيفى مطر، وكنا فى معرض الكتاب، وكان قد انتهى لتوه من تحية صديق قديم لم يره

منذ ثلاثين عاما ، من أيام الدراسة الجامعية التي تزاملا فيها لسنوات .. إن هذا الصديق هو المسئول الآن عن الصفحة الأدبية في واحدة من كبريات الصحف في مصر.. ولم يفكر مرة واحدة أن يذهب إليه لينشر عنه شيئاً ، أو يكتب خبرا عن ديوان أصدره مثلاً..

هذا الإعتزاز الجميل ليس مجرد اعتزاز بالنفس ، أو كبرياء للذات وإنما اعتزاز وكبرياء بالشعر وله.

وكان درس عفيفي الثالث والهام .. ان الشاعر الكبير ، ليس مجرد موهوب كبير وكفى ، وإنما هو - بالأساس - مثقف كبير .. تمتد جذوره - أو يجب أن تمتد - باتساع حضارات الإنسان ، وبطول تاريخه ، ويعرض ثقافاته ، مع تشرب واع وأصيل لثقافته الوطنية وتراثه القومي..

وكان الدرس التالي .. أن العلاقة مع الآخر من هذا المنظور .. ليست علاقة استخذاء ولايجب أن تكون ، وأيضا ليست علاقة استعلاء ولايجب ان تكون .. وإنما هي علاقة أخذ وعطاء بندية وتكافؤ/ وكان الدرس الأهم الذى جسده مطر بشعره وتجربة حياته برمتها..هو هذا الانتفاء النادر لتلك المسافة الفادحة الانتشار لدى عموم المثقفين بين القول والفعل ، أو بين النص الإبداعي والنص الحياتي إذا جاز التخريج .. فعفيفي مطر - في نصه وحياته - هو رمز من رموز الاتساق الفكري، والوحدة الموقفية ، والتناغم الإبداعي بين تلك الأبعاد كلها ، حتى وان اختلفت مع بعض مواقفه ، أو مع معظمها .. إلا انك لا تملك إلا التسليم والإعتراف باتساقه الكامل مع بناه الفكرية ، وقناعاته الموقفية ، ومنطلقاته الايديولوجية .

ولعل أهم دروس مطر قاطبة هو تواضعه لشعبه ، واحترامه لناسه ، وإيمانه بقومه .. يقول في هذا السياق معبرا عن هذا الإيمان:"مادة الحياة الحقيقية ، ومادة الفعل المستقبلي ، أقصد كتلة الجماهير والقوى الشعبية، بايديولوجياتها وأساطيرها وأوهامها وعقائدياتها التي تمثل عندي كنز الكنوز ، وروح المقاومة، ورحم المستقبل ، وسلاح الإجماع ، واخشى ما أخشاه هو شحوب وذبول الحس الشخصي بالجماعة والتاريخ".

واليوم .. نحتفل معكم وبكم .. بشاعر مصر العربية الكبير محمد عفيفي مطر بمناسبة بلوغه الستين ، ونهديه هذا الجهد المتواضع ، والذى وان شابه الكثير من النقص بطبيعة الحال .. إلا اننا نامل أن يفلح في التعبير عن وحبنا وامتناننا الذى لا تشوبه شائبة لهذا العلم الشامخ من اعلام وطننا ، وهذا الرائد المجدد باقتدار في لغتنا وشعر أمتنا..

ولأن محمد عفيفي مطر ، نشر معظم دواوينه خارج وطنه الأم .. في سوريا والعراق ولبنان، وحرم منه طويلا قارئه في مصر .. فلقد ضاعفنا من مساحة الديوان الصغير المخصصة لنماذج من شعره ودواوينه في هذا العدد..

وننتهز الفرصة لنذكر (هيئتنا) المصرية العامة للكتاب.. بانه أن لها أن تقوم بدورها الواجب الذى تاخرت كثيرا جدا عن إدائه تجاه إصدار طبعة شعبية بالأعمال الكاملة لشاعرنا الكبير .. خصوصا وأنها تفاجئنا تباعا باعمال كاملة لمن تصغر قاماتهم كثيرا عن .. محمد عفيفي مطرا

م.ى

محمد عفيفى مطر طليقا

محمود أمين العالم

ألقيت هذه الدراسة فى مقر حزب التجمع التقدمى الوحدوى فى يونيو ١٩٩١ فى سياق الاحتفال الذى دعت إليه ونظمته مجلة أدب ونقد احتفالا بالإفراج عن الشاعر محمد عفيفى مطر، بعد أن تم القبض عليه لموقفه المعارض لضرب العراق.. وظل سجينا فى الفترة من أغسطس ١٩٩٠ إلى مايو ١٩٩١ وسبق للمجلة أن نشرت بيان الشاعر محمد عفيفى مطر بعد خروجه من السجن فى عددها الصادر فى يوليو ١٩٩١، كما نشرت ملفا عنه فى إبريل ١٩٩١.

أعترف منذ البداية أننى لن أقدم دراسة تفصيلية لشعر محمد عفيفى مطر، ولقد تمنيت أن أقدم قراءة لديوانه "رباعية الفرح"، ولكنى للأسف ما تمكنت من الحصول عليه والبدء فى قراءته إلا منذ يومين بين أعباء كثيرة أخرى. وقراءة شعر مطر، ناهيك عن دراسته تحتاج شموسا لا مجرد شمس واحدة كما يقول فى بعض قصائده، وتحتاج وقتا وجهدا لم يتوفرا لى. ولهذا حسبى أن أحاول الإجابة على سؤال كبير يشغلنى ولا شك أنه يشغلكم عند قراءة شعر محمد عفيفى مطر. أعترف أن قراءته ليست بالأمر الهين، ولا هو بالأمر الذى يفتح لنا مغاليقه وأسراره بيسر مهما بذلنا من جهد أحيانا. وأعترف أننى كثيرا ما أقف مع قصائده بعد القراءة العشر وربما أكثر لأردد بينى وبين نفسى "اللهم هبنى أن أفهم". أعرف أن هذا السؤال أو الدعاء غير صحيح بل غير لائق - ربما فليس المطلوب فى قراءاتنا لشعرية أن نفهم وإنما أن نتذوق. حقا، هناك تمايز بين المقولتين، وإن يكن هناك تداخل بينهما كذلك فالتذوق يتضمن تفهما، وإن يكن تفهما حدسيا لوصح التعبير، وتفهم الشعر لا يكون تفهما حقيقيا للشعر بغير أن يمتزج بتذوق قيمته ودلالته الفنية. على أن شعر محمد عفيفى مطر يقيم فى أغلب الأحيان بين هاتين المقولتين: التفهم والتذوق، مساحة أو مسافة شاسعة.

على أننى ما قرأت قصيدة من قصائد محمد عفيفى مطر، مهما غابت عنى معانيها، وتخفت رموزها، أو حتى تعاظلت لغتها وألفاظها، إلا وأحسست بهزة إبداع تأخذ على مجامع نفسى، وأشعر أننى أعيش لحظة فنية بالغة الرفعة والعمق.ويحدث لى هذا مع قلة من شعراء الحداثة ولكن الأمر مع شعر عفيفى مطر يتخذ طابعا خاصا. هذا هو دائما الإنطباع الأول فى نفسى لشعره مهما كان مغلقا تماما فى البداية قد تتفتح لى بعض مغاليقه بعد ذلك، مما يضاعف

بغير شك من تذوقى الفنى له، ولكن انغلاقه المعنوى بل الدلالى العام فى البداية، لا يكون - ويا للغرابة - انغلاقا عن تذوقه الفنى! أذكر أننى عندما قرأت أول مرة مطلع قصيدته "امرأة: علاقة إشكالية" والتى يقول فيها:

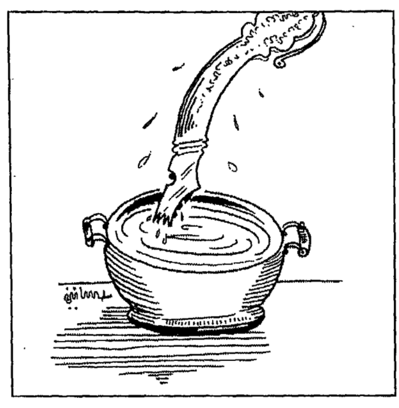
تهدت ناقة الليل،
استطف لها من الريح المليئة بالظلام الكثن،
فى التحيين من جرش اللغام الرعد،
وانتشرت من الرغو النجوم الفضة الماء المدمم والغبار الزعفرانى،
الرغاء وشيجه الإيقاع بين دمى وبين الأرض.

عندما قرأتها أول مرة، لم أفهم شيئا على الإطلاق ولم أتلقف أى معنى أو دلالة، ولكنى منذ اللحظة الأولى - رغم هذه المعاظلة -على حد تعبير شيخنا الجرجانى - كنت أمام بنية تعبيرية أثارت فى نفسى إحساسا بجلال فنى ما.. حقا، لقد استطعت بعد قراءة متكررة شاملة للقصيدة أن أصل إلى تفهم وتذوق للدلالة العامة لهذه البنية التعبيرية كمدخل وكمفتاح موسيقى ودلالى للقصيدة كلها. ليس المهم أننى أصبت أو أخطأت فيما انتهيت إليه من فهم وتذوق، ولكن المهم أننى تبينت دلالة عمقت - بغير شك - تذوقى الفنى لهذا المدخل العصى المغلق للقصيدة عامة. ولهذا يبقى السؤال الملتبس: كيف يتحقق تذوق فنى أوعلى الأقل استجابة تذوقية مباشرة لشعر محمد عفيفى مطر رغم غموضه بل استغلاقه، بل رغم معاظلته أحيانا؟!

لا شك أن الغموض صفة من صفات الشعر والفن عامة، لأن للأدب والفن لغتهما الخاصة المختلفة عن لغة الحياة والواقع. ولكن تختلف مستويات الغموض وأوجهه وضرورته ووظيفته. فهناك من الغموض ما يأسرك بجماله وجلاله، وهناك من الغموض ما تشعر بافتعاله وسطحيته. ولكننا مع شعر محمد عفيفى مطر أمام باب مهما كان مغلقا فهو حافل بالأسرار ووعود وسحر أسرا

وبهذا نعود إلى السؤال: ما سر هذا التذوق المبدئى لشعر محمد عفيفى مطر رغم استغلاقه علينا؟

لعلنا نجد الإجابة على هذا السؤال إذا حاولنا أن



نتبين بشكل عام وسريع بعض خصائص بنيته الشعرية، ففيها - في تقديري - تكمن الإجابة على هذا السؤال.

على أننا في الحقيقة لا نستطيع تصميم حكمنا بالانغلاق المعنوي على شعر محمد عفيفي مطر عامة، فهناك - في الواقع - مرحلتان كبيرتان في تجربته الشعرية، قد نجد داخلهما مراحل فرعية أخرى - وأغامر فأقول أنه ابتداء من ديوانه "والنهر يلبس الأقنعة" قد بدأت مرحلة جديدة في شعره هي تلك التي ننسبها إلى ما نسميه انغلاقا معنويا وخاصة في قراءتنا الأولى لها. وما أريد أن أسمي هذه المرحلة بمرحلة الحداثة في شعره، فشعره في مرحلتين - لو صح التقسيم الذي ذكرته - هو شعر حداثه مع اختلاف مستوى الحداثة في المرحلتين بالمعنى المتداول لمفهوم الحداثة أي الانقطاع عن مألوف التعبير سواء في بنيته التشكيلية أو نهج استعاراته وتكويناته الرمزية والخروج عن منطق التسلسل الخطي إلى المغامرة التخييلية المفتوحة دائما على آفاق لا حدود لها رفضا وتمردا على ما هو سائد مسيطر. فكلا المرحلتين في شعره تعبر عن هذا المفهوم المتداول للحداثة.

على أننا قد نجد في المرحلة الأولى، وأشير بوجه محدد إلى "ملامح من الوجه الإنباد وقليس" وكتاب "الأرض والدم" و"الجوع والقمر"، قد نجد عدة سمات ألخصها فيما يلي:

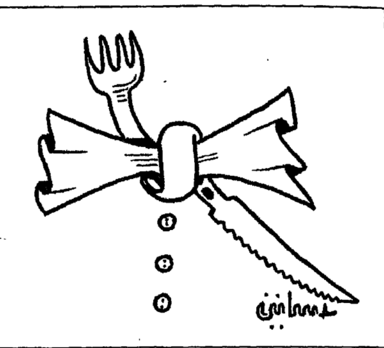
١- السمة الأولى هي استمرار التشطير أو التقطيع شبه البيتي للقصيدة، واستمرار القافية في بعض الأحيان، وإن قام التشطير على التفعيلة الواحدة وتنوعت نسبه، فضلا عن الخروج على البنية الخليلية التقليدية. حقا، قدنجد بدايات للتدوير في البنية الشعرية، ولكن الأغلب هو التشطير والتقطيع البيتي والقافية مطردة أو متراوحة. ولنضرب مثالا على ذلك من ديوان "كتاب الأرض والدم":

كلما دقت يد الظلمة بابي
خفت أن يطلع من جوف كتابي
وجه أحبابي وأصوات العناقيد التي
تصرخ في قلب الخوابي.

٢- أما السمة الثانية في شعر هذه المرحلة الأولى فهي سيادة الأحكام المباشرة الجهيرة أحيانا أو الصور الوصفية وبروز دلالتها الوطنية والاجتماعية والنقدية، وهو شعر كتب في مرحلة الستينيات سواء قبل عام الهزيمة ١٩٦٧ أو بعدها، ولهذا فهو مرتبط بشكل أو بآخر بها ومتفاعل نقديا معها.

ولنضرب مثالا من "ملامح الوجه الأبنادو فليسي"

الجوع في القرى معشوشب يخضر في حشائش الجداول
يصفر في السنابل
يسود في لفائف الأطفال والوجوه
يبيض في حوائط المقابر.
....
الجوع في المدينة
يصفر في انسكابة الجدائل
يخضر في المزابل
يسود في حدائق الأسفلت والسكوت
يبيض في القصائد المخنثة
....
لقد ولدت ميتا
فنفخت في صورتي الفصول
وغسلت ملامحي بالجوع والحقول



نموذجا لذلك:

....

أصـــــرخ في المدينـة المستسلمة

لعلها تبصق ساكنيها.

أصــــرخ في المدينـة الملعونة

لعلها تخرج رأسها من معطف الترقب المهزوم.

وسـوف نجـد السـمـات الثلاث الأخيرة بالذات في المرحلة الثانية من شـعـر محمد عفيفي مطر، وإن تكن في مسـتـوى أكـثـر تركيزا وكثافة كما سوف نرى.

المهم، أنه في هذه المرحلة الأولى من شـعـر محمد عفيفي مطر، يكاد يقترب التفهم من التذوق، وذلك نتيجة لطبيعة البنية المنطقية العامة لقصائد هذه المرحلة رغم مجازاتها واستعاراتها ومفارقاتها التي تخرج بهـا عن منطق الوصف الواقعي المألوف، ولكنها تحتفظ مع ذلك بمستوى من المعقولية أو المنطقية أو النسقية البنيوية.

ولقد وجدنا محمد عفيفي مطر - في هذه المرحلة الأولى نفسها - يحاول أن يخرج من الحدود التعبيرية اللغوية لهذه المرحلة إلى لغة أخرى يسميها باللغة السفلية. يقول في ديوان "الإنباد وفليسى":

أتيت من قناطر المكابدات في عباءة الكهوله

معلقا في حافر الريح

ضائعا في الطرق الماهوله.

أركض تحت قمر الطفوله

مجسدا في شجر الأفراح والهموم

٥- ونكتفي بالسمة الخامسة وهي سمة النقد والرفض للواقع السائد المتخلف المأزوم المستسلم، والتطلع بل الدعوة إلى تجاوزه وتخطيه. ولعل قصيدته "استعداء" في ديوان "ملامح الوجه الانبادقليس أن تكون فجئتكم لكي أقول

أو أموت لو ظللت صامتا.

٣- ولعل السمة الثالثة في هذه المرحلة هي البنية الحكائية أو شبه القصصية لكثير من قصائدها وان اتخذت طابعا رمزيا. ونكتفي بالإشارة إلى قصيدة "اشتهاء الملكة" وإلى قصيدة "عن الحسن بن الهيثم" في ديوان "الأرض والدم".

٤- أما السمة الرابعة فهي غلبة التعبير بالصور الاستعارية والرمزية والمفارقات لا بالأوصاف المباشرة أو التشبيهية. مثل قصيدة "المسافر" في ديوان "ملامح الوجه

"الجوع والقمر"
الليل القاس ينصب لى
أشراك اللغة الإنسيه
وأنا أسمع ريحا تولد
فى الأعماق
انتظر هبوب اللغة
السفليه .

وتهب اللغة السفلية فى مرحلته الثانية، وهى فى الحقيقة ليست مجرد مرحلة ثانية، بل هى - فى تقديرى - نقلة تعبيرية كاملة تكاد أن تكون قطيعة مع المرحلة الأولى رغم العديد من المشابهات المجازية والدلالية المختلفة بينهما. ولهذا تقوم فى هذه المرحلة الجديدة مسافة شاسعة بين التفهم والتذوق تصل أحيانا - كما سبق أن ذكرنا - حد الانغلاق. وفى هذه المرحلة يبرز شعر محمد عفيفى مطر - فى الحقيقة - كمدرسة شعرية قائمة فى شعرنا العربى المعاصر عامة.

وتتسم هذه المرحلة الجديدة بعدة سمات يتلاقى بعضها مع السمات السائدة فى التعابيرالشعرية فى مصر وفى البلاد العربيةعامة والتى توصف بالحداثة، وإن تميزت البنية الشعرية المطرية، ببعض سمات خاصة.

١- أول هذه السمات التى تفرقها عن المرحلة الأولى من شعره هى سيادة التدويرالكامل فى بنية القصيدة فتكاد القصيدة أن تكون دفقة واحدة لا تتوقف منذ بدايتها حتى نهايتها. وجميع قصائد ديوان "أنت واحدها وهى أعضاؤك انتثرت" و"رباعية الفرح" قصائد مدورة.

٢- وتنبع من هذه السمة الأولى سمة ثانية هى كثافة التعبير بالجمل الإسمية والتخفف من حروف الوصل بين عديد من الفقرات فى بنية القصيدة مما يفجر إيقاعا سريعا متدفقا فى حركتها. ولأضرب مثالا واحدا من قصيدة "أول الحلم اخر الحلم":

حجر يفتح لى بيت الفضاء
رعدتى تسكنه دفئا ونجما يقرى الضيف
دمى يكسر أغلال الحواس الخمس
يعطيها خطى العشب وقامات الشجر
فوق أهدابى الطويلات رماد المطر
الغامض يمحو رؤية يكتب نهرا
من مراثى الأرض والبحر، صراخ
أخضر يطلع من قلبى هدوءا رجة عالية
يلبسها الطين، السماوات تباعدن تكشفن
الكلام أمم من خرزة الأسماء
والأسماء ملأى باشتهاء الشبق الخالق بالموت.

٣- أما السمة الثالثة فهى انعدام التتابع المنطقى الشكلى فى بنية الصور، وفى الانتقال بين بعضها البعض هذا الانتقال الذى يتم فى أغلب الأحيان بشكل مفاجئ وغير متوقع مما يفجر إحساسا بالدهشة والغرابة والإبهار. لعلنا نتبين هذا فى هذه الفقرة من قصيدة "امرأة تلبس الأخضر دائما":

يا امرأة الخضرة الغامضة
وكل دم اية
جسد عنبر وأقاليم ماء وطفل
عصى الولادة، يكتب أسماء بين حجرى وحجرك،
والأرض ناقة هودجها المستحيل،
وكائف برق يكلمنى وأكلم وقدته
وانفراطك بين يدى الدليل..
وقد ضربوا موعدا وضربنا لهم موعدا..
للتخوم خطاها.. تضيق وتنشق الأرض



هرولة للأقاليم يمتلئ
الحلم فيها بما تشتهي..

٤- أما السمة الرابعة فهي سيادة التعبير بالمفارقات والتناقضات والغرائبيات والتراكيب المجازية المستحدثة وغير المألوفة مثل "أعلنت ميثاق الإقامة بالرحيل"، وثقبت الفضاء بنظرة الحلم"، "أيدي تنبت أصابعها"، "ماء كل شيء، كل شيء ليس ماء"، "قهقهات الدموع"، "قمر الجوع"، "ناقة الأمطار"، سنبلة البكاء"، "العصافير مسكونة بالشجر"، "شمس منتصف الليل"، "قمر الظهيرة"، "خيل الينابيع؛ الخ الخ.

٥- أما السمة الخامسة فهي تداخل حميم نجده في شعره بين مختلف العناصر المادية والمعنوية والنباتية والحيوانية والإنسانية والكونية عامة، تداخل الأرض والسماء، وتداخل التراث والحلم واللغة، الموت والبلاد، الباطن والظاهر، القديم والجديد، الذاكرة والحلم، الماء والنار والتراب والهواء، فضلا عن تبادل الوظائف والدلالات بينها. فنحن مع شعر محمد عفيفي مطر في كون متداخل العناصر، يكاد يقدم رؤية تراثية قومية صوفية كونية متداخلة شاملة، تتشكل بها الصور والرموز والاستعارات الشعرية بل الدلالة العامة لأغلب القصائد مما يفجر مناخا شبه أسطوري شبه سحري، شديد الجاذبية وإن لم تتحدد دلالته تماما. وتكاد هذه الرؤية المتداخلة بين مختلف عناصر الحياة والطبيعة والكون أن تكون جوهر الرؤية الشعرية العامة لمحمد عفيفي مطر في تقديري.

٦- أما السمة السادسة فهي التشكيل القصصي أو الحكائي لبنية أغلب القصائد، وإن جاء هذا التشكيل تشكيلاً مركزا تركيزاً مكثفا، ليس فيه اتصال حكائي منطقي متسلسل كما هو الشأن في بعض قصائد المرحلة الأولى.

٧- أما السمة السابعة فلعلها أن تكون أبرز ما يميز البنية الشعرية المطرية في هذه المرحلة الجديدة وهذه السمة هي سيادة المفردات بل النسيج اللغوي الذي يبلغ مستوى رفيعا من الرصانة التعبيرية وأحيانا يبلغ حد المعاظلة باستخدام حوش الألفاظ وغريبها وتفجر هذه الرصانة التعبيرية إحساسا بعتاقة وأصالة تنتسب إلى خبرات شوامخ القصائد العربية

التقليدية من شعر جاهلي، أو تستلهم نصوصا قرآنية أو نصوصا دينية صوفية عامة، مما يعطي للتعبير عمقا تراثيا فريدا، هذا في الوقت الذي ترتبط فيه هذه الرصانة التعبيرية بانقساماتها واستلهاماتها التراثيةالمختلفة بما يشبه المغامرة التي تتجسد في حلم طاغ زاخر بالإيحاءات الحاضرة والتطلع الجسور للمستقبل المغاير. وفي هذا الارتباط بين الذاكرة التراثية، والحلم المستقبلي المغاير يتفجر إحساس مزدوج بالهوية التراثية من ناحية والتخطي والانطلاق.والإبداع من ناحية أخرى، مما يضاعف من طابع الإبهار والدهشة والفاعلية الجمالية.

وفي تقديري وهنا أجيب على السؤال الذي طرحته في البداية، أن هذا التعانق بين البنية التعبيرية الرصينة التي ترف بالعتاقة والإحساس بالقوة والمهابة والأصالة والهوية التراثية وارتباطها مع ذلك بانطلاق تجاوزي مستقبلي - مهما كان غموض واستغلاق دلالته - فضلا عما أشرنا إليه من قبل إلى ما تتميز به بنية الشعر المطري من تدفق إيقاعي سريع حاد، ومن سيادة مناخ كوني شبه سحري تتداخل فيه العناصر جميعا، أقول إن هذا كله، في تشابكه وتفاعله، هو ما يتحقق به التقبل أوالتذوق الفني المبدئي بل الانبهار بالقصيدة المطرية بالرغم من عدم تبين معانيهاوانفتاح دلالتها العامة على أن الأمر ليس بهذه البساطة: فالتقبل والتذوق المبدئي دون إدراك الدلالة، إنما يفترض متقبلا أو متذوقا يعيش هذا التطلع إلى الهوية، وهذا الحلم المستقبلي، وهذه الرؤية الكونية ذات الرفيف السحري، ولهذا قد تختلف ردود الفعل، وتختلف القراءات، وتختلف مستويات التذوق، ولكن يبقى دائما هذا التذوق والتقبل المبدئي الذي تصنعه وتفجره البنية الشعرية المطرية رغم استغلاق معانيها وغموض دلالتها.

على أن البنية الشعرية المطرية تتحرك وتنبني في الحقيقة بمفردات وعناصر بعيدة عن نسيج وخبرة تفاصيل الحياة الإنسانية المعيشة والملموسة، ولهذا يغلب على صورها ودلالتها - رغم حيويتها وتدفقها - الطابع التجريدي التاملي مما يشكل مصدرا من مصادر ما فيها من غموض واستغلاق، ومما يفقدها البعد الاجتماعي الحيّ الذي كان بارزا في المرحلة الشعرية الأولى.

ليست هذه دعوة إلى العودة إلى النمط التعبيري الأول، ففضلا عن أنني لا أملك هذه الدعوة، ولا أدعو إليها، فلا شك أن هذه المرحلة الأولى من شعر محمد عفيفي مطر قد تمّ تجاوزها في الخبرات الشعرية الجديدة وفي خبرة محمد عفيفي مطر نفسه. على أني إنما أرصد فحسب غلبة هذا الطابع التجريدي التاملي في هذه المرحلة الثانية من خبرته الشعرية، هذا التجريد التاملي الذي يكاد يغلب عليه طابع الاستعلاء القومي المثالي - في تقديري كما أشرت في دراسة سابقة - مما يفقدها الخبرة الإنسانية المعيشية الحية.

وحسبي أن أقدم نموذجا معبرا عن هذا، في هذا التحول من الأنا إلى النحن في نهاية

قصيدة "فرح بالهواء" فى ديوانه "رباعية الفرح"
بين السماوات والأرض ريح تفاوت بنا
فهى تخطو خطانا ونخطو خطاها،
الفضاء رقص غواياتنا.. فالمآذن أوتاد خيمتنا
والقباب ارتخاء أيدينا، والصحارى
مخدة قيلولة، والمعابد شكل أصابعنا فى
اشتباكاتها لحظة الحلم
نحن القميص المرقط بالأنجم المزهرات وبالشجر الرطب
نحن الخلاء المقدر بين المجرات
والنغم المنتشر فى مسير الكواكب
نحن انفجار الحضارات فى اللغة البكر
أو لنا الزفرة المحض
آخرنا محض تفعيلة والدة..

وأتساءل فى النهاية: هل المحنة الأخيرة التى تعرض لها محمد عفيفى مطر سوف تؤثر فى بنيته الشعرية وتعيد صياغتها مايمكن أن يشكل مركبا جديدا يستفيد من خبرة المرحلتين السابقتين من شعره. إن القصيدتين اللتين نشرهما فى مجلة "أدب ونقد" قد تحملان بعض عناصر المعاناة التى تعرض لها. ولكن ما أقصده هو أكبر من هذا. إذ يتعلق الأمر بالاتجاه الأدبى عامة فى هذه المرحلة الجديدة من حياتنا. ولأضع السؤال على نحو آخر قد يغضب بعض أصحاب الحداثة: إذا كان شعر محمد عفيفى مطر فى المرحلة الأولى كان مشحونا برؤية نقدية لمناخات وتطلعات ومواجع مرحلة الستينيات، سواء قبل هزيمة ٦٧ أو بعدها، وكانت المرحلة الثانية من شعره تعبيرا عن موقف تأملى نقدى لمرحلة السبعينيات والثمانينيات فهل نتوقع مرحلة جديدة فى شعر محمد عفيفى مطر تتواكب فنيا مع هذه المرحلة الجديدة التى نعيشها، مرحلة التردى والمحنة والتبعية المعمقة الشاملة والتى لم يكن فيها محمد عفيفى مطر شاهد عصر كمثقف مبدع فحسب بل كان كذلك هو نفسه وجسديا أحد ضحاياها المباشرين؟! (هذا ما سوف تكشف عنه الأيام القادمة من حياة شاعرنا الكبير محمد عفيفى مطر بل من حياة أدبنا وفننا وثقافتنا عامة (تحية للشاعر محمد عفيفى مطر، تحية لصموده، تحية لصلابته وتمنياتى الحارة له بسنوات مديدة سعيدة خصبة فى طريق الحرية والإبداع.

المشهد الرمز وخيال الاستبدال
ديوان فاصلة إيقاعات النمل لمحمد عفيفى مطر

د.صلاح السروى

المشهد التاريخى المتناص مع المشهد المعاصر هو مفتاح الشفرة الذى اقترحه للتعامل مع قصائد هذا الديوان، من حيث أن الشاعر ينحو نحو استلهام عناصر سيميوليوجية، عربية واسلامية، تنتمى للتاريخين الأوسط والقديم، بمختلف مكوناتهما الطبيعية - الجغرافية، والثقافية - الروحية المحددة. هادفا بذلك إلى تعشيق هذه المكونات، فى دلالتها الموحية، ذات الطابع القمعى السكونى، القائم على الكسل العقلى والركود الفكرى والتعصب المذهبى، تعشيق هذه المكونات مع عناصر المشهد المعاصر، الذى يقوم، حسب الخطاب السائد فى الديوان (وربما فى مجمل أعمال عفيفى مطر، بنسب متفاوتة) على أطروحة "الخراب" أو البوار التى آل إليها وضعنا العربى المعاصر.. يقول فى قصيدة "طردية": "تأمل دمى أيهذا النشيد، تأمل حطام الخراب المقفى البهى الجديد". ويقول فى نفس القصيدة: "والمدائن مصفودة فى مقاود أشكالها/ والخرائب زاهية"، فالعرب بهذا المعنى ليسوا إلا قطيعا تم سوقه إلى المذبحة مفتوح العينين مهللا فرحا: "أمه سبيقت أمام العصف حتى احتشدت فى صرخة المشهد" حسب قوله فى قصيدة "اكتمل ذبيحا". وهو بذلك يصنع جسرا بين التاريخين، القديم والجديد، فى محاولة شعرية لتأصيل هذه الأطروحة وإبراز مكوناتها.

"فالخراب" هو محصلة كل مكونات المشهد القديم، ومؤداها المنطقى، الذى لا يمكن أن يستبدل، وكأننا لا زلنا نراوح فى نفس الوضعية، ونحيا استمراريتها الدائمة:

: "مقام الظل فى الخيمة هذا أم غوايات التخوم

برقت فى خطفة الحلم بما كان
أم الخيمة ميثاق دم
محتشد الصبوة
منذور لما سوف يدوم؟"
ص٣٣

إن التساؤل الذى يقوم عليه البناء الإنشائى فى هذه الأسطر (وهذا أسلوب شائع فى قصائد هذا الديوان كما سيتضح بعد قليل) لا يرتكز على أساس من الشك أو انعدام اليقين، كما قد يبدو للوهلة الأولى، بل إن اليقين كامن والثقة بادية فى طرح أن "الخيمة" (وهى موتيف عربى صحراوى قديم)، إنما هى مكان لعقد مواثيق الخيانة والقمع الدموى الذى يتم تصديره وإعادة إنتاجه على مدى الأجيال. دل على ذلك تراوح التساؤل بين ومحاولة فهم ما كان، والذى لم يخرج فى مجمله عن كونه إما السكون والهجعة، وإما هاجس الغزو (غوايات التخوم)، الذى يبرق فى أخذة الحلم،

وهو الآخر مرتبط بالسكون والهجعة. وهو ما لا يتناقض في النهاية مع امكانية دوام القمع واستمراريته: "منذور لما سوف يدوم". بحيث يؤدى في المنتهى إلى أن تكون كل هذه الاحتمالات ترجيعا على هاجس واحد، ألا وهو الدلالة السكونية القمعية المهزومة للمشهد برمته.

والمشهد هنا يقوم بطرح دلالته المعنوية والروحية الخاصة، والمحملة بروح التاريخ القديم، ولكن ليس في استقلال أو انقطاع عن الراهن، بل يقوم بدور رمزى ذى أثر بالغ النفاذ، من الناحية المعنوية، من حيث تمثله الجديد أوالمستخلص لدلالات اللحظة التاريخية الماضية واشتباكها المصيرى الدال مع اللحظة الحاضرة. وذلك من خلال استدعاء الشاهد الذى يقوم برواية المشهد والتعليق عليه. وذلك الشاهد ليس إلا شاعرنا، الذى يحاول تلخيص المسار التاريخى - الحضارى ودوره فيه ونصيبه منه. حيث لم يتعد مصيره، في النهاية، أن يكون وحيدا، منبوذا، بلا حماية ولا مجد، ولا حتى احترام لآدميته التى أصبحت مباحة، أو لجسده الذى أصبح وليمة للطير ووحش الصحراء:

"لكم مجد الإغارات وأسلاب التواريخ
ووحدى ليس لى درع ولا مجد
سوى عرى الوليمة" ص٣٩

والعرى هنا ليس سوى عرى جسده، بينما الوليمة هى هذا الجسد الذى أصبح مباحا، وهو بقوة المفارقة الأليمة، خاصة أن هذا التاريخ لم ينجز إلا بفضل تضحياته:

"وهل هذا الثرى فى هدأة الوديان إلا
خطوتى فى الموت أحقابا،
وهذى الريح فى أشرعه البحر سوى نفخة أرغولى،
وهذا الصخر إلا أعظمى" ص٣٨

حيث يتحدالشاعر مع إنسان هذه الأمة المضيع، ذلك الذى دفع ثمن المجد من دمه وقاسى ويلاته على جلده، بينما لم يبق له إلا القمع والعرى. والشاعر بذلك يطرح نفسه ككائن تاريخى،يتجاوز، فى تمثيله على مستوى الموقف، ذاته الخاصة، ليصبح جميع من ضحوا ليتكون التاريخ على هذه الشاكلة. فالتراب الذى يستكين فى الوديان، ما هو إلا خطواته الشهيدة، كذلك الريح والصخر. إنه جزء أصيل من كيان هذه الأمة ومتجذر فى مفردات وجودها المادى والروحى. ومن هنا تتفجر المفارقة من خلال هذاالتناقض بين الكينونة الفاعلة الايجابية الأصيلة، تاريخيا، وبين هذه النتيجة التى يمثل النفى والقمع والنبذ ملامحها القاسية.

ومن ثم تبرز ملامح مشهد "الاستشهاد"، الذى يأتى مؤكدا ملامح المفارقة سابقة الذكر فهو لم يقمع و يعر ويعذب بأيدى أعدائه، بل تحديدا، بأيدى قومه الذين ضحى من أجل مجدهم، ومن هنا صار عليه أن يقوم بدور آخر.

إن الشهيد هنا ليس مجرد مفعول به، تم قمعه وانتهى الأمر، ولكنه يتحول، ربما بفعل ذلك على وجه الخصوص، إلى شاهد على هذا البوار والخراب، ويصبح دوره متمثلا فى إعادة تركيب عناصر المشهد المحطم وإعادة محاكمة التاريخ:

"قلب أيها الشاهد عينيك
بهذا الصيد من قايض
من!
لا ذهب التجار أو قع
المرابين ولا
سحر الأرقاء بفيض
الخرز اللامع يكفى ثمنا
يعدل تسبيح القطا"
ص٢٩

"فالشهادة" تأتى مترتبة على "الاستشهاد"، المتمثل فى حرمان "القطا" من التسبيح، (والتى تمثل الشاعر نافخ الأرغول فى المقطع السابق). وهذه صورة قديمة عند عفيفى مطر، منذ "مجمرة البدايات"، عندما يقول:

"ماذا يقول بلبل حزين
ماذا يغنى فى ضمير
الليل شاعر سجين".

حيث يقوم التوازى بين/يقول/ ويغنى/ وبلبل/ وشاعر/ وحزين/ وسجين/، يقوم هذا التوازى بطرح المعادل الشعورى، الذى يفيد فى النهاية مفهوم التوحد بين الشاعر وبين الطائر المغرد. وهذه الصورة، على رومانسيتها البادية، تطرح هنا، تحديدا، أثرها التخيلى المتم لوظيفة المفارقة التصويرية والمعنوية، حيث يتقابل ذهب التجار وقع المرابين وخرز الأرقاء، من ناحية، مع تسبيح القطا، من الناحية الثانية. فيقوم الأثر الشعورى من خلال تفصيل انحطاط وقبح وتفاهة الأولى، فى مواجهة جلال وجمال وقدسية (تسبيح) الثانى. ومن هنا تصبح الشهادة رسالة ودورا نبيلا يصل إلى حد الواجب المقدس، ويصبح تقليب التاريخ وإعادة محاكمته، محتويا على نفس القداسة والنبل.

وإذا كان الشاعر قد عانى فعليا، الام السجن ومرارة التعذيب، نتيجة لموقفه الرافض لحرب الخليج الثانية، فإن مالاقاه على أيد قومه، تحديدا، وليس على أيدى أعدائه، هو ما يجعل هذا المشهد التاريخى رامزا، فى موازاة للواقع المعاصر، الذى لم يتحدث الشاعر عنه إطلاقا فى هذا الديوان، وإن كان يومىء، بين حين وآخر، إليه، وهو ما يجعل شهادته على التاريخ، فى النهاية، شهادة على ما يرمز إليه هذا التاريخ فى لحظتنا الراهنة. وهو بذلك يمنح تلك اللحظة بعدا متجاوزا لراهنيتها وشروطها التاريخية المعاصرة، وصفة إطلاقية ذات طابع مأساوى عام. وهذا ما يطرح، فى رأيى، ما أسميته بـ "خيال الاستبدال"، بمعنى طرح أبنية خيالية وتصويرية، تقوم بدور البديل للأبنية الواقعية المباشرة، بما يمنح هذه الأخيرة دلالات عاطفية وشعورية غير ممكنة التحقق فى حالتها النثرية المباشرة.

نحن، إذن، بإزاء قصيد يقوم على بنية مشهدية، تتطلب، من حيث كونها كذلك، وجود الشاهد.والعلاقة بينهما ليست شكلية، فالشاهد لا يصف المشهد باعصاب باردة، وكيف يتأتى ذلك وهو فى نفس الوقت شهيده وضحيته. لذلك سنجد تدفقا عاطفيا وشعوريا وحساماساويا ملحوظا بوضوح شديد. وهو ما يفرق هذا الشعر عن مانتصوره (فى مشهديته) من حداثة قد تنفى التوهج العاطفى والمركزية القيمية.

مهمتنا الآن هى محاولة تبين ملامح هذا المشهد ودلالات رموزه وتقنيات بنائه التصويرى حيث نلاحظ انقسامه، موضوعيا، إلى نسقين رئيسيين:

١- مشهد التحلل (الخراب).
٢- مشهد الشهادة - الاستشهاد.

ومن المهم التأكيد على أن هذين النسقين، ليسا متجاورين على نحو سيمترى، كما لا يندرجان على نحو مستقل، منفصلين عن بعضهما، وإنما يأتيان على قدر من التداخل العميق، الذى قد يخلطهما معاً فى قصيدة واحدة، وربما يتحققان فى مشهد واحد - صورة شعرية واحدة. غير أن ما يميزهما عن بعضهما، أنهما يأتيان كمكونين محددين لرؤية شعرية على قدر من التكامل، سواء على مستوى الديوان ككل، أو على مستوى القصيدة الواحدة.

-١-

فى قصيدة "تعاشيق"، وهى أولى قصائد الديوان، نلاحظ هذه الرغبة فى الفرار من عالم يتحلل، من خلال بناء صورى يقوم على التركيز على العناصر الطبيعية من نبات وحيوان، وعلاقتها بإنسان القصيدة المضيع. على أن هذه العناصر الطبيعية لم يتم اختيارها بشكل عشوائى، بل هى عناصر دالة بذاتها، على نحو سيميولوجى على واقع بيئى وجغرافى عربى لا تخطئه العين، فالشمس، وسرب الطير، والنخلة، والغيمة، والعشب، والخيل، والعصف...الخ، كلها مفردات تكاد تميز البيئة العربية. فإذا كانت هذه العناصر موصومة بالعقم والجمود القاسى، فإن الفرار منها يمثل الحل الأوحد الممكن فى التعامل معها، خاصة أنها فى مجملها تنتمى للطبيعة التى لا يمكن تغيير ناموسها. إن استحالة التغيير هنا تنبنى على فرضية أن صفات السلب، إنما هى صفات سرمدية غير مكتسبة، ومن ثم، فلا أمل فيها: "يا أيها الولد

في عنكبوت الشمس - رأد - ضحى -

عيناك من قبس والقلب ينفئد

فاترك لنخلتك الفرعاء ما تجد

من خضرة معجونة بالطلع لا تلد

أو غيمة قد بدد الزجاج غرتها

ما بين أقواس الزجاج الصلب لا ماء ولا زبد

والعشب بعض سوافرٍ من ذرور اللون ينثرها عصف وأزمنة،

والوجه مشتعل، والطين لا يعد

والخيل صافنة الأشكال ضائعة

والدارعون هباء الذر لا رمح ولا زرد".

إن الخطاب، هنا، يتوجه إلى هذا "الولد" الذى أظنه الشاعر، بما يوحى بغربته وتفرده (لاحظ ألف ولام التعريف) فى مواجهة عالم غير إنسانى، فعالم هذه الصورةيكاد يخلو من البشر حتى أن "الدارعين" وهم العنصر البشرى الوحيد، يأتى ذكرهم باعتبارهم أحد عناصر اللوحة العقيمة، بل إن ذكرهم يأتى ليكمل الدائرة ويضيف إليها عنصر الهزيمة، فهم "هباء الذر، بمعنى التبعثر وانعدام القوة، فى الوقت الذى يفترض أن يكون النظام والبأس صفتهم الأساسية، وكيف يكون ذلك وهم مجردون من أدواتهم الحربية (الرمح والزرد) كأداتى دفاع وهجوم.

وإذا كان المخصوص بالخطاب هو الولد - الشاعر، فإن عناصر المشهد الأخرى، إنما هى المخصوص بالوصف، وهو ما يعنى أن الصورة تقوم على التقابل بين الشاعر وباقى مفردات الصورة، وهو ما يؤكد مرة أخرى صفة التفرد

والغربة، خاصة أن عناصر الصورة قد جاءت على هذا النحو الغريب في تشوهه وعقمه، وهو ما يؤدى من الناحية المقابلة، إلى أن "الولد" - الشاعر هو وحده الذى يخلو من العيوب المذكورة، ومن ثم، فهو النقيض أوالضد الذى لا يستقيم وضعه مع نقائضه.

فالشمس عنكبوت، ووجه المشابهة هو القتامة وانعدام الضوء، بينما عينا الشاعر - في مقابل ذلك متوهجتان ملتهبتان، فهما "رأد ضحى"، والرأد هو انبساط الشمس وارتفاع النهار، ويتأكد ذلك بالعبارة التقريرية: "عيناك من قبس"، إن هذه المقابلة بين الشمس وعينا الشاعر، على أساس أن الشمس قاتمة والعينين ملتهبتان، ليوحى باننا أمام تصوير يقوم على الغرابة والشذوذ وعدم الإتساق!! ولعل ذلك هو ما يجعل القلب يحزن: "والقلب ينفئد"، وهو كذلك ما يجعله يدعو الشاعر لأن يترك لنخلته الفرعاء - (غزيرة الشعر) ما يجده من خضرة عقيم، رغم كونها معجونة بالطلع (وهو مسحوق التلقيح) أوغيمة قد أضاع الصانع (الزجاج) هياتها وأحالها إلى كيان شكلى خال من الماء والمطر. وهنا نلاحظ أن هناك يداً خارجية قد أحالت هذه الظاهرة الطبيعية إلى غير جوهرها وسوف نقابل هذا الصانع (الزجاج) بعد ذلك عندما ينفث سحره في فتاة الشاعر في نفس القصيدة. ولا أدرى إلام يوحى ذلك في الحقيقة؟ خاصة أن باقى عناصر المشهد إنما جاءت على عكس طبيعتها على نحو لابد لفاعل خارجى فيه، اللهم إلا إذا كان هذا الفاعل إنما هو "العصف" و"الأزمنة" وأتصور أن ذلك هو المقصد الحقيقى للشاعر، عندما يقول في السطرين اللذين يليان ذلك "والعشب بعض سوافرمن ذرود اللون ينثرها/ عصف وأزمنة". وإذا أدركنا أن العصف ينتمى دلاليا إلى لقطة "عاصفة" وهى التى تتناص مع التعبير الراهن "عاصفة الصحراء" وأن الأزمنة تتقاطع مع مفهوم التطور التاريخى الذى يصبح فيه زمننا الحديث تتمة ومحصلة، إذا أدركنا ذلك لكان هذا التطور الراهن "الطارئ" هو الذى بدل من طابع الغيمة وحولها "صناعيا" إلى العقم والخلو من الماء والخير، تماما كالخضرة المعجونة بالطلح العقيم مما حول النخلة إلى كيان غير معطاء كالعهد به، ولذلك "فالوجه مشتعل، والطين لا يعد واشتعال الوجه ربما يوحى باحتراقه أو تشوهه وكذلك الطين الذى أصبح عاطلا عن الخصوبة والوعد بالخير والنماء. وتتواصل بعد ذلك باقى عناصر الصورة، "فالخيل صافنة الأشكال ضائعة"، أى عرجاء (فهى قائمة على ثلاث أرجل وطرف الحافر الرابع، وهذا معنى كلمة صافنة في القاموس، أنظر المعجم الوسيط ص٥٣٧ ط٣) ولا مأوى لها، والفرسان مبعثرون ضعاف، مجردون من أدواتهم القتالية. وهنا تتأكد صفة القهر والهزيمة التى أدى إليها "العصف" و"الأزمنة"، وهو ما يؤدى في النهاية، إلى أن يصبح الشئ الوحيد الذى يمكن عمله هو الهجرة والفرار من هذا المشهد الكابوسى برمته: "إخلع خطاك.. فهذى لوحة تعشيقها جمد". حيث تدل عبارة "إخلع خطاك" على أن هذه الخطا، إنما هى متورطة وغائصة في مستنقع هذا الواقع،

والمطلوب هو التخلص بالهرب منه، بينما لايمكن إعادة تكوين أو إصلاح عناصر الخلل في هذه اللوحة، فـ (تعشيقهاجمد). وإذا كانت كلمة "جمد" تعني الصلابة والصلادة، وهو ما يقصد به الشاعر الاستحالة وعدم الإمكانية، فإننا يمكن أن نلاحظ قدراً من الاعتساف في الخضوع للقافية الدالية التي تنتظم القصيدة من أولها، وهو ما يردنا إلى نوع من الشكلانية الكلاسيكية التي تسيطر على الشاعر بدرجة ما. إن التعشيق الذي يمكن أن يكون التركيب أو إعادة الترتيب، والذي يحيل إلى تقنية تشكيلية في الفن الإسلامي، وهو ما يتسق إلى حد بعيد مع جو الديوان التراثي، وما يذكر كذلك بعنوان القصيدة "تعاشيق"، هذا التعشيق هو ما سنلاحظ أنه سيأتي بعد ذلك على نحو إيجابي عندما يتم الرد على "خلع الخطا"، بتعشيقة أخرى مع الحبيبة - الفتاة: "إهبط شظايا صرخة شطب

واخطف فتاتك من بين الشخوص

ولا تحلل جديلتها

حناؤها الرصد

والسحر نفث من يد الزجاج طلسمه

في نقطة من عنبر

- والفن أرجها -

فاحلل بعشقك ما بالسحر ينعقد

واركض بها في الأرض،

أضرم في خرائبها

الأشعار واكبر،

وابلغا الخمسين في تعشيقة

زجاجها خمسونك الأبد" ص٩،٨

ومن هنا فالهرب من هذا الموات والخراب والذي دل عليه فعل "خلع الخطا"، والذي هو بدوره فعل سلبي، يقوم على استنفاذ الذات المغتربة وحدها، يتم طرحه هنا كقرار يرد عليه جواب بحيث يستكمل ذلك باستنفاذ الحبيبة وتخليصها من التشوه الذي انتاب هذا العالم ولحقها هي أيضا، ففعل الأمر "إهبط" (وسوف أتناول دلالة أفعال الأمر التي تتكرر بكثرة في القصيدة بعد قليل) رغم دلالته السلبية الظاهرية، التي تتوازى مع "خلع" والتي تجعلنا نتصور أن المشهد السابق كان في مكان مرتفع!! هو فعل إيجابي في حقيقته، فهو هبوط من قمة العذاب والألم الذي رمز إليه بالصرخة المتحشرجة المتشرخة من أثر الألم الشديد "شظايا يا صرخة شطب" (والشطب معجمياً، هي الخطوط في متن السيف، المعجم الوسيط ص٥٠١، ط٣) وهو خروج من رد الفعل إلى الفعل، وهو ما يتأكد في السطر اللاحق: "اخطف فتاتك من بين الشخوص"، بما يعني الانتقال إلى الرد الإيجابي أو المقاومة بتخليص الفتاة من الأسر الذي يدل عليه الفعل "اخطف" فوجود الفتاة بين الشخوص، رغم عدم توضيح كنههم، أن يوحي باغتصابها أو تحديد حركتها بهدف محاولة تشويهها، كما حدث للباقين من موجودات أخرى، وهذا ما تم فعلا، حسب القصيدة، "فحناؤها الرصد" أي مركز السحر، وهو ما يتأكد بعد ذلك في قوله: "والسحر نفث من يد الزجاج طلسمه/ في نقطة من عنبر". فها هنا يعود الزجاج مرة أخرى، ذلك الذي كان قد بدد غرة الغيمة وأفقدها إمكانية أن تمطر فهذا الزجاج الذي يوحي بالتدخل الاجنبي ، هو الذي عقد السحر لهذه الحبيبة ، مموها إياه بنقطة من عنبر ، وإذا كان العنبر

طيب الرائحة ويستخدم للتزين، فإن استخدامه هنا (خاصة أن "الفن أرجها" أى أشعل هذه النقطة من العنبر، يدل على أن عملية التشوية قد تمت تحت ستار من المظهر الجميل الخادع. ولذلك يأتى فعل الأمر: "فاحلل" كنقيض أو مقابل لعقد السحر: "فاحل بعشقك ما بالسحر ينعقد". والفارق بين "ولا تحلل" السابقة و"فاحلل" الحالية، هو أن الأولى توحى بأن حل الجديلة، وهو فعل مادى يوحى بمفهوم الغزل المبنى على الاعجاب ، بالمظهر الخادع الذى صنعه الزجاج كفيل بتمرير الخدعة وتحقق مفعول السحر. أما فعل "فاحلل"، الذى ذكر فى السياق الأخير فهو فعل معنوى، فهو حل بالعشق ما انعقد بالسحر. حيث سنلاحظ توازيا يقوم على الطباق بين الحل والعقد والعشق والسحر، مما يقوى المعنى من خلال التناقض فكما أن الحل نقيض العقد، كذلك العشق نقيض السحر. بيد أن التخليص من السحر لا يتم بالتطهير بنار الشعر أى إعادتها إلى انسانيتها القادرة على التعاطف والإحساس، وهذا هو المقصود بالشعر كعنصر تطهيرى، "واركض بها فى الأرض، أضرم فى خرائبها/ الأشعار وأكبر" إن الاستعارة المكنية الكامنة فى جملة "أضرم فى خرائبها الأشعار" لتوحى بمدى القدرة التطهيرية للشعر، فهو يشبه النار التى ستقضى على أوبئة الخرائب وتخلصها من قبحها المعنوى والروحى. وهذا المعنى يمثل منحى رومانسيا واضحا، أشرت إلى مثيله فى صدر هذه الورقة، وهو أمر شائع، بدرجة ما، فى شعر عفيفى مطر. أما فيما يتعلق بسياق القصيدة، سيصبح من الممكن حينئذ فقط، تحقيق الالتحام بين الشاعر ومحبوبته فى تعشيقة أبدية: "زجاجها خمسونك الأبد".

حيث نعود إلى الزجاج هنا مرة أخرى، ولكنه زجاج آخر مختلف، فهو هنا صانع العشق والفعل التطهيرى الأبدى. "والخمسون" المذكورة هنا هى نفسها التى ذكرها الشاعر فى عجز القصيدة قائلا: "خمسون من زنك وقصدير

أم العمر الذى ولى
أم البدد !!
خمسون أم سعف
أم الجسد
أم رملتبالشيب ترتعد !!"

وهو ما يوحى ببؤس هذه الفترة التى شهدت كل النكسات والانهيارات فى حياة الشاعر العامة والخاصة، فهى جافة وقاحلة (زنك وقصدير)، أو هى عمر فنى وتبدد، أو هى كذلك نبول وضعف للجسد مختلط بالرعب من شبح الكهولة: "أم رملة بالشيب ترتعد". إن هذه "الخمسون" تأتى بعد مشهد التشوه الفادح الذى تحدثت عنه قبل قليل، ويأتى مباشرة بعد السطر: "أخلع خطاك .. لوحة تعشيقها جمد"، بما يكاد يوحى بأن مكونات هذه اللوحة هى المسئولة بشكل مباشر عن تحول الشاعر، بحقيبته الخمسينية تلك إلى هذه الوضعية الرثة.

وهنا تأتى الخمسون لتصبح هى الصانع لتعشيقة الشاعر وفتاته، بما يمكن أن يعنى أن درس هذه الخمسين هو الذى سيقوم بفعل الحافظ الأبدى لهذا التحول المنتظر، وهو الذى سيمنع تكرار المآسى السابقة. ولا أخفى أن المعنى فى القصيدة على قدر غير ضئيل من

الغموض، وما أطرحه هنا، إنما هو مجرد محاولة للفهم والإبانة.

تقوم بنية القصيدة، على هذا الأساس، على مقابلة بين "تعشيقتين"، الأولى هي التعشيقة الجامدة المستحيلة للوحة الخراب، والأخرى هي التعشيقة المنتظرة بين الشاعر وفتاته (بلاده) بعد تحريره لها. ونلاحظ في الأولى سكونية الصورة وعدم حركيتها، حتى أن الفعلين اللذين يردان فيها، إنما هما فعلان سالبان: "أترك"، "أخلع" أما الثانية فهي تقوم على صورة حركية، مليئة بالفعل والإيجابية الوثابة: "إحلل، "أركض"، "اكبر"، "أبلغ"، وهو ما يبرز التضاد الفادح بينهما، مما يطرح بقوة الأثر الشعوري للقصيدة.

ساهم في ذلك أن الصورتين، في مجملهما، تقومان على الرؤية البلاغية الرمزية، وهي رؤية تتناص مع المخزون الأدبي والأسطوري الثقافي العربي، ولذلك جاءت القصيدة مليئة بالألفاظ المعجمية والموتيفات الدالة على البيئة العربية القديمة، بحيث تكتسب دلالتها التعبيرية من تقاطعها مع



اللوحة للفنان راغب عياد

الحادث التاريخي المعاصر.

والصورة بذلك ترتكز على التوازن التمثيلي (أو المبتغى) مع المشهد الواقعي الراهن (وهو ما يشكل خاصية لمجمل قصائد الديوان)، بما يجعلنا نحصل في النهاية، على المشهد الرمزي القائم على "خيال الاستبدال" الذي أشرت إليه في المقدمة.

إن فعل الأمر المتكرر بوضوح هنا، إنما يدل على تقنية إنشائية، تقوم على نزعة خطابية، تحتوي على مقصد التعبئة والتحريض، وهو الأمر الذي يتكرر بوضوح في باقي قصائد الديوان، وإن كان بدرجة أقل في قصيدة "تحللات" على وجه الخصوص. حيث نلاحظ أن المشهد هو البطل، وأن مكوناته المتجادلة، المتقابلة والمتوالدة، هي التي تكون الأبنية الدالة للقصيدة، وهي التي تطرح مرماها

ورؤيتها الخاصة للعالم.
تقوم قصيدة "تحللات" على تقنية التداعى الحرة الذى يبدأ من نقطة ظاهرة، لينتهى إلى عالم يكمن فى الذاكرة والتراث معاً، بما يتيح إمكانية هائلة بناء رؤية بالغة الخصوصية ترسم مشهد "التحلل" الذى يوحى به عنوان القصيدة فى تداخل حميمى بين تجربة الشاعر الشخصية والتجربة التاريخية العامة.

"خال على الخد مكحول،
بومض شظايا الروح ينتفض
نجما بأفق دم يصحو
يراعفه عشق سحائبه
بين التذكر والنسيان
تفتح ماء العمر من لجج الإيقاع،
تحت وجيب القلب ينقبض"

إن هذ العلاقة الطبيعية الموروثة على الخد (الخال) ينتقل من دلالتها الفسيولوجية المعروفة إلى أن تصبح عنصراً دالا على الجسد فى حركته العصبية، على وميض الروح المسحوقة المتشظية، وهو ما يدل على الألم الناتج عن التعذيب الشديد. ومن الواضح أن الشاعر يتحدث عن تجربته الشخصية فى السجن.
غير أن هذه الإشارة لا تذكر هنا إلا كمجرد مدخل إلى عناصر المشهد الأخرى، "فالخال" بهذا الانتفاض يصبح عند الشاعر نجما يسبح فى سماء من الدم الخالص (أفق دم صحو)، بل إن هذا الغيم ذاته دام (يراعفه) بفعل العشق - ويستمر التداعى اللفظى فسحائب هذا العشق وهى مرتبطة بالأفق وبالنجم من الناحية البصرية (نلاحظ أن الخال قد أصبح نجما أو كالنجم يسبح فى أفق من الدماء) تفتح باب الذكرى والتذكر لرحلة العمر وتاتى الذكرى متدفقة كماء المطر (ماء العمر) وتلك مرتبطة بدورها بباقى العناصر السالفة للصورة. إن ماء العمر ينفتح من لحج الإيقاع، ولنلاحظ علاقة التجانس الوطيدة بين الماء واللجج. ربما يكون الإيقاع هنا هو التعذيب بحيث تصبح لجج الإيقاع (وهى صورة حركية متوترة) هى التعذيب الكثيف المتسارع، ومن ثم يصبح منبعا لتدفق الذكريات بفعل الألم المتولد عنه، وربما يكون المقصود من ماء العمر هو الروح والحياة التى تنساب كانسياب الماء بفعل لجج الإيقاع - كثافة التعذيب، المهم أن هذه السحائب تنقبض تحت وجيب القلب، ولنلاحظ البنية الإستعارية المركبة فى هذه الصورة الجزئية فالانقباض من صفات القلب بيد أن معار للسحائب، بما يجعلها قلب أو كنا القلب فى انقباضه تحت، أو فى مستوى آخر من الحركة اللاهثة، لضربات القلب.
فإذا أعدنا النظر فى الصورة الكلية التى يطرحها هذا المقطع سنجدها بالغة التركيب، من حيث أنها تقوم على مراكمة الصورة الجزئية المجردة، بدرجة تكاد تجعل الإلمام بالصورة الكلية مستحيلا، وقد لا يبقى إلا الانطباع العام الذى يوحى به المشهد. تماما كقوله:

"كان الصوف والزغب المكنون ذارية تذرو
- من الشنبق الموتور -
وقد دم ينحل محض رغاء من حنين لبون
فى مدى الظمأ الوحشى ترتكض" ص٢٣

كما أن ملامح هذا المشهد (وهو مناط حديثنا هنا) رغم أنها تقوم على عناصر الخيال البصرى

من حيث رصد الشواهد العيانية وإقامة العلاقات بينها على أسس من المشابهة أو المقابلة أو المجانسة، أو التقاطع أو التعالق، كي يدير هذه العلاقات على النحو الذى يضمن استمرار عناصر اللوحة مرتبطة بخطوط ظاهرة أو خفية، رغم ذلك فإنها لوحة تكاد تصل عناصرها إلى حالة من التجريد الذهنى الناتج عن تركيب العلاقات لا يمكن استيعابه إلا بعد أكثر من قراءة. وربما أفاد ذلك فى توضيح مدى فداحة "الخراب" الذى يحاول المشهد الإيحاء به، ومدى عمقه وتجذره اللانهائى، بما لا يجعل من الصورة بسيطة التركيب قادرة على بث هذا الأذى.

-٢-

من البديهى أن يؤدى مشهد "الخراب" الذى ناقشته فى الصفحات السابقة، بكل ما يحمل من فظاعة وبشاعة، إلى اغتراب الشاعر وموته المعنوى، إن لم يكن قد دفع ثمن ذلك من الامه وعذاباته المادية، كما حدث فعلا. حيث يسلمنا مشهد التحلل والخراب بصورة منطقية، إلى مشهد آخر مترتب عليه، ألا وهو ما أسميته بمشهد الاستشهاد. حيث يبدو الأمر وكأنه الكارثة تأخذ بالجميع، المشهد والشاهد والشهيد معا، أو أن يصبح الشاهد شهيدا، فكونه شاهدا بما يعنى أن موقعه خارج منطقة الفعل المباشر من الأحداث، جعله شهيدا، من حيث أنه يمثل بشعره دليل الإدانة ووثيقة الخراب فحق عليه "الذبح" كما فى قصيدة "اكتمل ذبيحا":

"كسف الظلمة والعصف
كتاب من دم الشاهد
إذ تسفى به الريح
وتعلو فى سماء القول
والصرخة قبل الأبجديات،
وتذرو شجر الأقلام بين الأبحر السبعة من
حبر الظلام"

إن مساحات الظلام والدمار التى حاقت بهذه الأمة، ما هى إلا أجزاء من دم الشاهد المقتول (ذلك الذى أصبح شهيدا)، فوصف الدم بالكتاب يحيل إلى كون الشاهد شاعرا أو وكون دمه (أى عذابه ومقتله) وثيقة أرخت وأثبتت، وربما تنبأت، بما يحدث الآن من انطباق الظلام والدمار - العصف، حيث تتناص كلمة العصف مع موروث صحراوى تتمثل فى العاصفة التى تحيل الصحراء المفتوحة إلى ظلام دامس أو أن تقتلع الخيام وتشرد القطعان، وهو ما يستدعى إلى الذاكرة كارثة قوم ثمود الذين اقتلعتهم العاصفة، وكذلك ائتلاف القبائل المسمى بالأحزاب الذين أحاطوا بمدينة الرسول للإطاحة بالدين الجديد، حيث أصابتهم نفس العاصفة، كما تتناص مع عاصفة معاصرة لازلنا نلمس آثارها الباقيات حتى اللحظة، تلك عاصفة الصحراء.

وهو ما يؤدى دلاليا إلى إحالة عاصفة الصحراء إلى عاصفة قوم ثمود أو أحزاب الخندق، وهو ما يعنى فى المستوى التالى إلى تشبيه العرب بقوم ثمود أو كفار الأحزاب، وتصبح من ثم العاصفة هى الانتقام الإلهى منهم بوصفهم كفارا. وهنا تستقيم الرؤية، حيث يصبح دم الشاهد (المقتول) هو جريدة وذنب هذه القبائل. غير أن المعنى بالحديث هنا ليس ما اقترفته هذه القبائل، بل مأساة الشاهد - الشهيد نفسه، فكتابه - دمه - شهادته تطيرها الريح وتنشرها فى الأرض، ليس من حيث

كونها أدبا أو شعرا، بل من حيث كونها ألما وصراخا حزينا.. وهذا من خلال عطف "الصرخة" على "القول" فهما ينتميان إلى حقل دلالى واحد هو المنطوق، وذلك فى مقابل "الأبجديات" التى تحيل إلى حقل دلالى آخر، هو المكتوب. وهو ما يقوى من معنى قدم النبوءة ووجودها منذ أيام المشافهة قبل الكتابة.

والريح التى تسفى بكتاب الدم وتعلو به فى سماء القول لها علاقة قوية من الناحية الدلالية العامة بمفهوم العصف والعاصفة الذى أشرت إليه قبل قليل، فهى منها. وهى إذا تسفى تسرع بكتاب الدم الشهيد فإنها تبدو وكأنها تريد إخفاءه ونفيه، وهو ما يتأكد فى السطر التالى الذى يقول:

"وتذرو شجر الأقلام بين الأبحر السبعة من/ حبر الظلام"

حيث تبرز بوضوح الرغبة فى التعذيب والتعميم على ما تحتويه الشهادة، سواء المتمثلة فى كتاب دم الشاهد، أو شجر الأقلام، وذلك بتذريتها بين الأبحر السبعة من حبر الظلام. إن الأبحر السبعة هنا هى المجهول والبعيد المخيف كما فى الذاكرة الشعبية التراثية (رحلات السندباد فى البحار السبعة فى ألف ليلة وليلة) ولذلك قرنها بـ "حبر الظلام" حيث نلاحظ فعل التعميم بصورة ناصعة فى هذه العبارة، خاصة فى ظل التعالق الذى يولده الجناس الناقص بين كلمة بحر وحبر، والتعالق الذى يولده الانتماء إلى حقل دلالى واحد وهو فعل الكتابة بين الكتاب والأقلام والحبر. فنحصل على صورة قائمة على تجانس مكوناتها، ووحدة دلالاتها، فمن حيث أرادت الريح نفى وتغريب الشهادة إذا بالعاصفة والظلام يترجمانها، فهى قطعة منها. يحل الظلام والخراب هكذا تبدأ مأساة الشاعر حيث يعود القول محرما والكتابة جريمة، والنفى والإنسحاق يطال كل ما هو شريف:

"هكذا مرتجع الطين إلى مقدوره قبل الكلام

هكذا مرتجع الحرف إلى ظلمته الأولى

فلا الشاهد يستبقى ولا يبقى الشهيد"

فيتحقق فعل الارتداد والتخلف الذى يقترب من حد "الوأد". فلفظ "مرتجع" المضاف إلى الطين فى السطر الأول والمضاف إلى "الحرف" فى السطر الثانى، يوحى بوضوح إلى عودة الحرف إلى نقطة البدء والعماء. والحرف هنا هو الشهادة والبوح، لذلك تتوازى عبارة "مقدورة قبل الكلام" مع "ظلمته الأولى"، وهو ما يتعمق فى السطر الأخير حيث يتم التخلص من الشاهد، ويتم محو ذكرى الشهيد. وهو ما يجعلنا نتصور الشاهد والشهيد كيانين متوحدين، فهما الفعل ونتيجته، وهما البدء والمنتهى. خاصة عندما يقول بعد ذلك فى المقطع رقم١ من القصيدة:

"أيكما الشاهد، من كان الشهيد ؟" ص٣٠

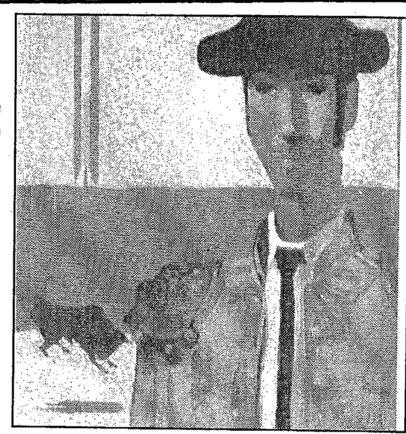
ثم تأخذ القصيدة بعد ذلك في طرح المأساة التى اكتنفت مصير الشاعر - الشاهد الشهيد فى بنية سماوية تغلب عليها الأفعال الماضية. ففى البداية يتمرد الشاهد على عالم الخيانة والتخلف والجهالة:

"وقف الشاهد فى أبهة السوق وحيدا

كان طفلا فر من قافلة البدو التى تضرب فى

ذاكرة الرمل المقفى

وانجباس الدم والثأر وفوضى



اللوحة للفنان
سيف وانلى

الرجز الهائم فى هيمنة اللهجة والخوف"

فالوحدة التى تكتنف وجود الشاعر - الشاهد، ناتجة عن فراره من قافلة البدو المتخلفة، ولعل ذلك يذكر بما جاء فى قصيدة تعاشيق من حيث أن الشاعر يهرب من عالم يحيق به الدمار واشمالة الاصلاح عندما يقول:

"إخلع خطاك... فهذى لوحة تعشيقها جمر" ص٧.

إن القصيدة تركز على وحدة الشاعر واغترابه، ولذلك قدمت مشهد وقفته "فى أبهة السوق وحيداً" ثم أخذت بعد ذلك فى سرد أسباب هذه الوقفة. ولفظ أبهة قد لا يعنى الفخامة والغنى الذى يمكن أن يفهم به، بل ربما يعنى الازدحام والفوضى، ولفظة "السوق" ذاتها توحى بمعنى استعراض المكونات المعروضة للبيع والشراء وهى لذلك عناصر رخيصة ذات طابع سلعى غير قابلة للاحترام، من حيث أنها قد نزعت عنها مفاهيم التأنس والقداسة. لذلك يقول فيما بعد:

"وحيداً كان فى أبهة الختل وطقس الحلف الكاذب"

فنحصل على الترجمة المعنوية لمفهوم السوق، فهو الخديعة - الختل، والخيانة - الحلف الكاذب، وهو ما يردنا مرة أخرى لبواعث وحدة الشاعر واغترابه أو فراره من قافلة البدو الذى لا تختلف كثيراً عن السوق، فهذه القافلة تقوم حياتها على التفاهة والشكلية والجريمة والبدائية. وذلك من خلال المزاوجة التصويرية بين الضرب فى الصحراء - الرمل، أى التجول والترحال، وضرب الرمل المعروف شعبياً كشكل بدائى لمحاولة

معرفة الغيب والضرب فى ذاكرة الرمل المقفياو التي تستعير شكلا جماليا لابراز المجد الزائف بتاكيد ذلك عندما يزاوج بين العطف علي ، أى تقديس الأمجاد الزائفة فى قصائد الفخر المقفاه "انبجاس الدم والثأر" وهو ما يوحى بالتجانس والتوحد بهما فذاكرة البدو التى تحتوى مجدهم إنما هى بحار من الدم والتاثر القائم على العصبية البدائية، غير أن هذا لا يوحى بالشجاعة كصفة إيجابية قد تشفع للصفات المذمومة التى ذكرت، فبحور الدم المتفجر (انبجاس) والثأر تتزاوجان بالعطف على التشدق الذى لا يحتوى إلا على الخوف ولهجة الدعاء وذلك فى قوله: "وفوضى الرجز الهائم فى هيمنة اللهجة والخوف" فوضى الرجز ترجيع علي ووصف الرمل بالمقفى فالرجز وهو بحر عروضي، وهو كذلك علم على نوع شعرى شعبى عند العرب هو الأرجوزة إنما يتم استخدامه فى غير أحكام ولا صدق دعوى. وفوضى الرجز هى التى تؤدى شعوريا إلى أن هذا الرجز هائم أى ضائع بغير دليل فى اهيمنة أى الدعاء ، فى جناس ناقص يقوى من تماسك الصياغة وتماهيها. وهيمنة اللهجة بمعنى النطق الداعى الخاشع تتجانس دلاليا مع "الخوف" المعطوف الأخير. وهو ما يسلمنا إلي أن يصبح مؤئل هذه القافلة وهدفها هو السوق الذى تبيع فيه كل ما هو دال على البدائية والهزيمة والوحشية، ها هى مكونات ما يباع فى هذه السوق:

"خئون يعرض الصيد
ولص يشترى بالرعب"
شحاذون فى الساحة،
أضواء دم من سالف القتل
سبايا، جوهر من أعين
الموتى، عظام بليت فى
قبضة النخاس،
هرج، ودخان قسطلانى
علي صفحته
يشتبك البرق وتهوى
كسف الظلمة
والعصف، ومداحون
يحثون على وقع الوقوف
حاصبا من مرثيات
المدن المخلوعة الأبواب
والمرمر"..

هذا المشهد المفزع المأساوى هو ما يجعل الشاعر - الشاهد يهتاج فقد هرب من جحيم إلى جحيم، ومن هنا تأخذ القصيدة فى استخدام فعل الأمر التعبوى التحريضى، فنجد: "قلب أيها الشاهد عينيك"، "وأرجع البصر ما بين الجحمين" واطلق فزع الصرخة من وشم بلاد ورماد"، هيج المعجم وارصد وترصد مرسل الغيمة والقطر" إلى اخر - انظر القصيدة ص ٢٩ حتى ٣١ - مما يعنى استغراق الحالة وسيطرتها الكاملة على الشاعر، وهو ما يؤدى بصورة حتمية إلى اغترابه أو قل إلى تعميق هذا الاغتراب. فهو أعزل لا يمتلك إزاء كل ذلك إلا دمه، إلا أن يصبح شهيد هذا الواقع، خاصة وانه لا يمتلك إلا أن يبقى متنقلا من جحيم إلى جحيم:

"ها أنا.. لا درع لى إلا
الوليمة
ليس من ملك سوى ما
خلف الرحالة الماضون من
آثار خيل وقصاع تريد
هجرته الريح" ص٣٧

فهذه الوليمة كما سبقت الإشارة هى جسده وهى درعه، وهو ما يكشف عن حس سخرية واضح بما يشى بحالة الضياع واليأس والاغتراب، وهو ما يتاكد فى السطر التالي فليس له من تراث وثروة سوى حصاد التخلف الذى تركه الرحالة الماضون، ويعنى بهم

العرب والقرينة هي آثار الخيل وقصاع الثريد الذى حجرته الريح أي التحولات التار يخية المعاصرة، وقد أشرت إلى علاقة الريح بالعاصفة ذات الدلالة المزدوجة الأبعاد، فهى من ناحية ظاهرة طبيعية صحراوية مرتبطة بنموذج الحياة العربية، ومن ناحية أخرى تتناص مع الحدث السياسى والعسكرى الأخطر المتمثل فى حرب الخليج الثانية المسماه "بعاصفة الصحراء" إن مفهوم التوحد والغربة، إذن، ناتج عن هزيمة مزدوجة، فهو فى الأولى مهزوم بفعل حضارة قومة البائدة وتراثهم ونموذج حياتهم الذى قد تحجر وأصبح طاردا وظالما لأبنائه، خاصة الشرفاء منهم، والثانية هزيمة بفعل الغازى الأجنبى الذى اقتسم الباقى من جسده ووطنه، فنجده يقول مرة أخرى:

"ووحدى ليس لى درع
ولا مجد
سوى عرى الوليمة" ص٣٩

خاصة وانه آخر الذين يمكنهم أن يذودوا عن هذا الوطن: "وأنا آخر حراس الرباطات على باب النشيد" والنشيد هنا يمكن أن يكون الكرامة والإباء، أى مجمع القيم الأصيلة الآخذة فى الانهيار، وهو هنا يستعير أو يحيل إلى فترة تاريخية متأخرة من وجود العرب فى الأندلس عندما قامت دولة المرابطين لاحظ تجانس التسمية مع حراس الرباطات) لتزود عن الجزء الجنوبى منها أمام الزحف المتواصل. وهو هنا يتوحد مع هؤلاء الأبطال التار يخيين حسبما عرف عنهم، بيد أن من ناحية أخرى يتوحدا مع هؤلاء الأبطال التاريخيين حسبما عرف عنهم، بيد أن من ناحية أخرى يتوحد أو ينبىء بهذه الاستعارة بالمصير الأليم القادم، الذى لن يخرج عن مصير المرابطين والأندلسين فيها. ولذلك تحديدا صار عليه أن يلاقى المصير المحتوم: التعذيب والنكال والذبح، ومن ثم تأخذ القصيدة بدءا من جزئها الخامس منحى آخر هو يسرد أشكال التعذيب التى تقوم فى مجملها على نسج المشهد الرمز، فى خيال استبدالى استعارى، يتيح فرصة اتساق الجو التراثى أو تلائم دلالات عناصره.

فنجد بدلا من الحبس والاعتقال صورة تحمل خليطا من مؤامرات القصور المعروفة تاريخيا وطقوس أكل لحوم البشر عند الشعوب البدائية.:

شدوا إلى أعمدة القصر وثاقى
ثم دار الطقس من حولى، فهم أقنعة تسقط" ص٤١

فالقصر هنا هو السجن والطقس هو الوليمة التى أشار إليها قبل ذلك مرات، غير أن عملية الاغتيال هنا لم تتم على نحوها المادى الذى يمكن أن يستكمله خيال القارئ، فهو اغتيال وحشى بطئ يقوم على التمثيل بالضحية ولعلنا نلاحظ التناقض البادى بين القصر كعنصر سيميولوجى دال على المدنية والحضارة وبين الطقس كسلوك بدائى وحشى، لذلك فهم مدنيون مزيفون بدليل سقوط الأقنعة وهو ما يجعل الصورة تتسق، فهم لا يمتون إلى حضارة العصر باية صلة، وما هذا المظهر إلا قشرة خارجية سرعان ماء تنكشف عند أول مناسبة، حيث صبوا العسل على جسده واعضائه فأخذت حشرات الأرض تنهشه:

فـتـنـدلع جحافل حشـرات
الأرض تنبح وأن من
نمل مرعبل اليلزحف قبيلا
فقبيلا ين، وبالتالى
الغطاويك يفلروض النحل،
جرذان، وطيلز لاخم
أبناعيلوصة البـوم، دود،
عمئ حياتر لهوافظ
أخرجت أثقالها الأرض
فهل من صرختا رتيسمع !!
أبصرت العظام
تتعرى من كقفلوق اللحم،
تتبيض قليلا ثم تجلوها
يد الشيخيتفرية صقو
عاجها، انتهى أو رخام من
رخام" ص عملية
ونلاحظ أن هذه القائمة
يمكن أن تغتنم مقابلا
وموازيا لوسائل التعذيب
الحديثة، أيضى أنها
متماهية فى مكوناتها مع
عالم الخوالك الذى وقع
الشاعر رجالشاهد –
الشهيد الضحية له، فإذا
دققت النظر فى كنه هذا
الهوام الذى انتشر ينهش
جسد الشاعر، نجده
جميعا من سكان الأماكن
المهجورة التى لا يسكنها
أحد، وهنا تتحقق مقولة
"الخسور الوحيلي أوضح
صورة ممكنة لحيث
يصبح القصر ذو الأعمدة
التى شيد إليها الشاعر
ليس إلا بقايا خربة، وإن
كانت تبدو غير ذلك من
الخارج كبعد أتقلوت قبل
قليل. سنلاحظ أيضا
العلاقة الواضحة بين
قائمة الهوام – وتوازيها
دلاليا مع مشهد السوق
الذى يضم قائمة مماثلة
وإن كانت لبقايا تراث من
الوحشية والبؤس
والخراب سبق إيرادها،
وهو ما يجعل القصيدة
قائمة على ركنين
واضحين يطرحان بنيتها
الدلالية التى تؤرخ لمفهوم
الخراب وتجذر معناه على
أوضح ما يكون بحيث
يصبح التفصيل فى
مشهد العذاب التى
تطرحها القصيدة يأتى
أيضا متكافئا بنيويا مع
تفعيل مشاهد الخراب
السابقة وهو ما يلخصه
قضية الشاعر ويبرز
عناصره الدلالية بقوة لا
يمكن تجاهلها.

إن الشاهد السابق
يتحول الآن إلى شهيد،
ولكن هل فقد بذلك قدرته
على الإفصاح والإبانة
والإدانة؟ إن ما لا قاه لم
يبق له سوى جلده الذى
يؤرخ لكل ما حدث، إنه
حافظ الذكرى وموثق
الأحداث، خاصة أن هذا
الجلد هو الذى تلقى عليه
كل صنوف العذاب:

"هل سوى جلد الذبيحة
بعد أن ينصرف الجزار
– زقا وخرائط
للسماوات والأرض" ص٤٤

نلاحظ أن ما تم إنما
هو عملية ذبح وأن من
قاموا بهذا الفعل ليسوا
سوى جزارين، وبالتالى
فاتساق الصورة يفرض
أن يكون الجلد دالا على
ما حدث للذبيحة فهو
بذلك، رق أو دعاء للحفظ
الذى لا يمكن أن يذهب
دلاليا إلا إلى حفظ التاريخ
والأحداث، وهو كذلك دليل
لكل ما حدث يمكنه أن
يسع تاريخ السماوات
والأرض أو تاريخ فترة
هامة من وجود الإنسان،
وسنلاحظ أن عملية
تعذيب الشاعر بواسطة
هذه الحشرات تشبه
عملية النشور – يوم
القيامة – "أخرجت الأرض
أثقالها.. فهل من صرخة
تسمع "ويقول كذلك فى
قصيدة "نوبة رجوع"
(لاحظ دولالة العنوان):
والريح تصفر فى بوالى
العظم نفخ الصور"
ص٨٠، وهو ما يوحى بأن
العالم قد انتهى، أو على
الأقل العالم العربى، ومن
ثم يصبح جلد الذبيحة –
الشهيد – هو الوحيد
الذى يمكن أن يكون دليلا
على ما حدث. والشاهد
بذلك يكتمل دوره حتى فى
حالة ذبحه، أو بالأحرى،
بهذا الذبح:

"إذن فلتكتمل بعد تمام
الذبح

لا أوسـع مـن جـلـد الذبيحة

لاولا أبلغ من صـمـت الذبيح" ص٤٥

الذبح يؤدي هنا إلى اكتمال الرسالة، ومن ثم قدرتها على الوصول، وهو، ما يتأكد أن جلد الذبيحة يتسع لكل ما حدث وإذا كان الجلد صامتا فإن هذا الصمت أبلغ من كل كلام، خاصة إذا كان صمت الذبيح، إن استخدام "لا" الأولى وتأكيدها بالثانية في "لا ولا أبلغ من صمت الذبيح" يوحي بمدى ثقة الشاعر في أن التاريخ لن يهيل التراب على ما حدث.

هكذا تكتمل ملامح مشهد الإستشهاد، ذلك الذي يرتكز على بنية مركزية تقوم على عناصر ثلاثة: رفض واقع الخراب - التوحد والاغتراب - التعذيب والذبح، وقد نلاحظ أن العنصر الأخير متم للثاني وكلاهما ناتج عن الأول، بيد أن الثاني يحتوي على خصوصية كون الشاعر يقوم بدور الشاهد الذي يسجل ويكشف ويعري ومن ثم يصبح مرحلة قائمة بذاتها، وهي التي تؤدي إلى العنصر الثالث التعذيب والذبح من أجل الاسكات، غير أن ذلك يفشل بأن يصبح جلد الذبيحة الصامت ذاته قادرا على التوثيق والإدانة بفاعلية غير منظورة.

إن الروح السردية البادية في هذا المشهد والناتجة عن استخدام الأفعال المضارعة والماضية بكثرة ملحوظة لا يبررها إلا عناية الشاعر في إبراز مراحل التحول التي انتابت الواقع المعاش وانتابته هو على وجه الخصوص، وهو ما يؤكد من ناحية توحداً، بينه كذات مفردة وباقي عناصر الواقع العربي الراهن، وإن كان ما حدث له إنما هو نتيجة لما احتواه هذا الواقع من عناصر هزيمة برزت في المفهوم المركزي البني بين على اساسه هذا الديوان باكمله ألا وهو مفهوم "الخراب". إن هذه الروح السرمدية لتطرح إلى جانب سهولة بادية، ميزت هذا المشهد عن المشهد السابق الذي تحدثت عنه، من حيث أن الصورة قد قامت على تكرار موتيفة رئيسية واللعب على تنويعاتها وتوظيفاتها المختلفة، مثل موتيفة العري والوليمة في قصيدة "اكتمل ذبيحاً"، وموتيفة "الدرع" في قصيدة "درعية مديح" وعباءة الدم والرماد" في قصيدة "نوبة رجوع" و"النمل" في قصيدة "فاصلة ايقاعات النمل" إضافة إلى البنية السيمترية القائمة على التوازي والتضامن بين عناصر القصيدة وأبنيتها الصورية المختلفة.

هكذا تكتمل بنية هذا الديوان الجميل الصعب، في محالته رسم مشهد "الخراب" عبر مفهومي الشهادة والاستشهاد، متسلحا بمنخور هائل من التمكن اللغوي إلمام شاسع وعميق بالثقافة العربية والإنسانية، وبتقنية شعرية متفردة، قامت على استخدام جماليات البلاغة العربية القديمة من طباق وجناس وتضاد، وتشبيه واستعارة، جنبا إلى جنب، مع جماليات الشعر الحديث القائمة على الرؤية والصورة الكلية بمكوناتها المتوازية والمتقاطعة مع وعي باستخدام الحقول الدلالية للكلمات وبالقيم الإشارية (السيميولوجية) للعناصر، وإن أخذت عليه صعوبة التركيب الناتج عن تجريد العلاقات بين مفردات الصورة.

عفيفى:
بين وقائع التعذيب الفيزيقى وتجليات النص التخييلى

السيد إمام

الله يعلم أنى لا أحبكمو
ولا ألو مكمو إلا تحبونى.
لو تشربون دمى لم يرو
شاربكم
ولا دماء كمو جمعا
ترويني
"ذو الإصبع العدوانى"

يؤسس هذا المقتبس من "ذو الإصبع"، علاقة الأنا بالآخر (الجماعة فى حالة "ذو الإصبع"، والسلطة السياسية والأمنية فى حالة عفيفى) وهى علاقة تقوم على النفى المتبادل بين الطرفين النقيضين، إذ لا يكاد ينهض وجود أحدهما، حتى يغدو نفى الآخر وعدمه، ضرورة أنطولوجية، يقتضيها هذا الوجود ويحتمها فى آن معا. إنها علاقة يحدوها الدم، وتؤطرها الضغينة والبغضاء والألم.

إن الأنا المبدعة، الرافضة الانضواء تحت مقولات الآخر السلطوى، الأنا النقدية الواعية، العلمية بحقائق التاريخ والواقع والمجتمع، الكاشفة عن حقيقة الهوية الزائفة التى ينهض عليها وجود الآخر السلطوى، تصادمية بطبعها، وكثيرا ما توقعها مواقفها، فى تناقض مع السلطة القائمة، وما ينضوى تحتها من مؤسسات وهيئات ثانوية أو تابعة، تروج لأشكال الوعى الثبوتى، الذى تقوم عليه رؤية الآخر وتطبعه.

تبطن هذه الرؤيا نص عفيفى وتؤطره معا. إن المواجهة بين الأنا المبدعة، والسلطة القمعية، قديمة منذ الأزل. وغالبا ما يتخذ الصراع بينهما، أشكالا وصورا متعددة. إن السلطة بطبيعتها عدوة للعلم والمعرفة (خاصة إذا كانت هذه المعرفة، مؤسسة على رؤية موضوعية لحقائق الواقع والإنسان والتاريخ)، إن للسلطة أيضا معارفها وعلومها، سوى أنها معارف وعلوم، تقوم على التكريس للحقيقة الواحدة، عبر إرسائها لمعايير الصواب والخطأ، الحلال والحرام، المشروع وغير المشروع، وهكذا..

وتغدو للسلطة من ثم، مؤسساتها، وهيئاتها، وأشكالها، وطقوسها، التى يعد الخروج عليها، جريمة يعاقب عليها بالسجن، أو الحجر، أو التوقيف، أو النفى، أو الإرغام، أو المصادرة (لوركا، الحلاج، ابن رشد، ابن عربى، سقراط، بشار، المهدى، جاليليو، كوبر نيقوس، أبو نواس، وهكذا).

صراع بين القوى التى تمتلك الوعى بالتغيير، والقوى الظلامية الكلسة المتابدة .. والجسد فى كل



اللوحة للفنان محمود سعيد

هذه الأحوال ، مناط النفي ، والتعذيب ، والإهانة ، والألم ، والتصفية . الجسد. موطن الحواس الخمس، نافذة الذات على الآخر ، مكمن الغريزة الخلاقة ، والوعي الذي تنعكس عليه حقائق الوجود بشتى صورها . إن التأثير على الجسد بالنفي ، أو الإيذاء ، أو التصفية ، يهدف بالأخير إلى إسكات الوعي ، أو اختراقه ، أو احتوائه ، وإعادة تشكيلة وصياغته ، طبقا لإرادة الآخر المستبد ، ووفقا لرؤيته ومشيئته.

إن وقائع التعذيب التي جرت على جسد عفيفي، من ثمة ، لم يكن المقصود بها، هو الجسد ذاته ، ذلك أن تهمة عفيفي تكمن أساسا في خطورة أفكاره ،، بوصفه ، شاعرا يملك الحلم بالتغيير ويحرض عليه ، وكذا ، عبر خروقاته الجمالية المبدعة ، التي تجلوها نصوصه الشعرية ، المخالفة للخطاب الشعري السائد المرضى عنه من قبل المؤسسة ، ذلك الخطاب الذي يكرس ضمن ما يكرس ، لقيم الثبات ، والسكون والجمود والتخلف ، ويرروج لها.

سوى أن عفيفي لا ينبري هنا ، ليقدم لنا محاكاتيا تمثيليا ، يبدأ فيه بسرد الوقائع الفيزيقية التي جرت على جسده في محرقة لاظوغلي على الأغلب ، ثم ليمان طره ، لنزع الاعترافات وأخذ الضمانات ، وإرغامه على الدخول ضمن مقولة السلطة والعمل ضمن أهدافها ، طبقا ، لتسلسلها الزمني ، وفي إهاب من الأمكنة الواقعية التي جرى فيها المشهد ،

منذ واقعة القبض عليه، ثم ترحيله، وإبداعه ليمان طره، وإطلاق سراحه بعد ذلك، تحت ضغط الرأي العام الثقافي فيما يبدو، مستعرضا وقائع التعذيب، واحدة واحدة، كما جرت في الزمان والمكان، مستبطنا، مشاعره بهذا الحدث، كما يمكن أن يفعل شاعر تقليدي، وإنما، يتم تفكيك هذا الحدث، وتشتيته، وإعادة بنائه وصياغته، طبقا لرؤيا داخلية حميمة، تخص الذات المعاينة وحدها، التي تعيد تنظيم عناصر الحدث الواقعي، ووضعها داخل شبكة جديدة من العلاقات، تفقد فيها هذه العناصر، سماتها الأولى المميزة، بأبعادها الفيزيقية المتعارف عليها، لكي يتم خلقها، وإعادة تشكيلها وإبداعها، طبقا لكيفيات مغايرة، تنتمي إلى عالم التخييل وحده الذي ينتمي إليه النص الشعري، ولكي، تكتسب بالأخير، عبر هذه الفعاليات، وجودا حرا آخر موازيا للوجود الأول الذي قام بتوليدها: وجودا، ذاتيا مستقلا، وديناميه أخرى مخالفة، تتألب بالضرورة إن لم تقطع مع، الرؤية البصرية والحسية الملموسة، كما نألفها في عالم الخبرة الاعتيادية المعاينة.

إنه، يتم تحويلها، عبر آليات الشعر، وتقنياته المفارقة، إلى دوال موضعية، تفقد صلتها بالرحم الأصلي الذي نبتت فيه واحتضنها، تفقد الأنا من خلال خصوصيتها الفيزيقية والنفسية (عفيفي مطر في هذه الحالة) لكي تغدو أنا أخرى تخييلية، تنتمي إلى عالم الخلق والإبداع وحده (أو كما يقول بارت : أنا من ورق). تفقد الأماكن خصوصيتها المألوفة. والأزمنة مرجعها الواقعي، لكي تتماكن الأماكن، وتتزامن اللحظات، عبر سيرورة الوعي الخلاق، الذي يقوم بتوحيد الأمكنة، واللحظات الزمنية الشتيتة المبعثرة، تبعا لرؤية شعورية محددة، وتغدو الذات، بؤرة ومحرقا، شبكة؛ تتجمع حولها هذه النثرات وتجتمع.

* * *

يفقد المكان حدوده المعروفة، والزمان أبعاده المألوفة، والبشر خصائصهم المتعارف عليها، وتختلط اللحظات، والإشارات، والأبعاد، والموضوعات، تفقد مدلولاتها الأولية، لكي تغدو دوالا لمدلولات أخرى ثانوية، أو ثانية، حافة وموحية، وتستدعي الأنا عبر هذه التجربة، أشباهها ونقائضها الذين يتم استحضارهم من الزمان، ويتم محو المسافات التي تفصل عادة بين الأمكنة، لكي ينفتح النص عبر هذه الدينامية، على التجربة الإنسانية بكل رحابتها وشمولها، حيث يتم مماهاة الأنا الشعرية، بأنوات أخرى مناظرة، والإحالة إلى أنماط أخرى من السلطة، لا تنتمي إلى عالم الخبرة الوجودية الراهنة، وإن إتحدت معها على صعيد الجوهر، والقانون الواحد الماثل خلف ظواهرها المتكثرة، وهكذا، يتم استدعاء سقراط، وابن رشد، والنفري، وأورفيوس، وأوروديكي وزرقاء اليمامة والسمندل من ناحية، وأفلاطون، وفلاسفة التهافت، والممارسات المملوكية أو التركية، أو الهيلينية من ناحية أخرى، وانتزاعهم من سياقاتهم الاجتماعية

والثقافية والتاريخية ، ووضعهم فى سياق زمنى جديد ، ينتمى إلى عالم النص وحده ، وعالم الخبرة الشعورية للذات الراصدة ، والتى يغدو الزمان على أساسها لحظة واحدة بعينها . وهكذا تختلط الأزمنة ، وتستمر داخل الأمكنة: مصر وأثينا والبلقان، والأناضول ؛ زنزانة عفيفى وسجن سقراط ، أجهزة القمع الراهنة بأجهزة القمع المملوكية أو العثمانية بوسائلها الوحشية الشرسة المتخلفة ، وتمتزج عناصر التخييل بعناصر مستجلبة من الواقع ، عسكر الأمس وعسكر اليوم ، وهكذا.

* * *

كيف هناك:
ينتحل الوطن فتيته الطالعين من
عكارة البلهارسيا
وصمم الأمية
وحيوانية الجوع ورهبة العبيد وطاعة
الإماء وجبروت الوحش. ثم ينتقى:
أجساد قدت من صخرة واحدة على
قالب وحيد فلا استثناء
فى شىء
وجوه مسفوعة بصفرة الشمس المعتلة
وغبار الأحذية
عيون تختلط فيها حمرة بصفرة
بواووق السبن المتخثر،
ولايشبهها شىءإلا
عيون الكلاب الميتة فى
مجرورو النهر
ومستنقعات النتن
الدهرى،

هكذا ، تفرض المفارقة ذاتها على وعينا ، والأبيات تتنامى حتى الآن ، على محوركنائى تمثيلى - تقريبا - حيث نستطيع أن نتعرف على عناصر الصورة فى الواقع الطبيعى (يكفى أن ننظر إلى بعض الوجوه المسفوعة لبعض جنود الأمن المركزى - أدوات السلطة العصريين - الطالعين من عكارة البلهارسيا وحيوانية الجوع ورهبة العبيد ، لكى نغدوأكثر إدراكا بالمطابقة) والصور التى يحتشد بها المشهد ، حسية تمثيلية ، يراد بها إيضاح الحقيقة وبيانها ، شأنها ، شأن الصور التقليدية المعتادة ، التى تقابلنا فى الشعر القديم (عيون الكلاب الميتة - مجرور النهر ، مستنقعات النتن ، راووق البن، جبروت الوحش ، صفرة الشمس المعتلة ، وهكذا...).

سوى أن المشهد، الواقعى تقريبا حتى الآن ، بمفرداته التمثيلية التى يمكن التعرف عليها فى عالم الخبرة الحياتية المباشرة . يرتفع فجأة من هذا المحور الكنائى ، لكى ينفتح على بعد كونى أسطورى حين يتم استدعاء خنوم (الإله الخالق للحياة والكائنات الحية - كما تقول الأسطورة المصرية الفرعونية القديمة - حارس منابع النيل عند فيله . الخزاف الذى يشكل على دولابه البيضة التى خرجت منها الحياة جميعها).. هكذا ، يتم فتح النص على بعد أسطورى، ما نحا هذه الأبيات الواقعية، دلالة كونية مطلقة:

كان خنوم كان يدخرها فى
فواخيره الأزلية
حرسا سر مديا لفراعنة كل الدهور
وسوى خنوم لا آلهة هناك
الآخر الوسيط ، الطالع من عكارة البلهارسيا ، وصمم الأمية ، المصنوع

الأبدى ، يتخذ بعدا أسطوريا مطلقا ، برده إلى سيرورة الخلق الأولى ، والممارسات القمعية المتابدة ، مؤكدا على استمرارية القمع ، واتصال أدواته . كاشفاقى الوقت ذاته عن الية السلطة الأبدية ، فى اختيار الوسطاء من بين المطحونين ، والمسحوقين ، بحيث تغدو أساليب السلطة وتقنياتها فى تصفية الخصوم ومجابهة أشكال الوعى النقدى ، مطلقا أبدا، لاتبد له قوانين الزمان أو المكان . هكذا ينفتح النص عبر هذا البعد الأسطورى على قدم الممارسة القمعية ، ويضفى على التجربة العادية المعاصرة، وجهها الأسطورى متناميا هذه المرة ، على بعد رمزى ،لكى يمد رؤيته ، ويضفى على التجربة مطلقيتها وشمولها ، وبعدها الكونى معا.

* * *

غير أن صورة الآخر الخنومى ، الخانع المصنوع ، الدور والأداة ، المصاغ على نفس المقاس ، المشدود على ذات القالب ، الفاقد لفرديته الأنطولوجية كإنسان ، الهيكل المجرد ، لايتجلى فقط ، فى دور الوسطاء الطالعين من عكارة البلهارسيا وصمم الجوع ، أبناء الشعب المسحوقين - وإنما ينكشف أيضا طبقا لقانون التراتب داخل السلطة القامعة ، فى قادة الحرس ، وأعوانهم من النخاسين،

الطواشى ، القضاة المخبرين،

السادة الخصيان، أعيان التسول

جلجوات المنبريات الزوانى،

البزوميط المدعى..

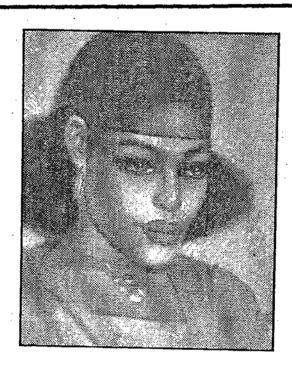
هكذا شاعت إرادة خنوم الواحد!). هنا ، يختفى المشهد بعناصره التجريبية الحسية المعاينة ، لكى ينفتح على عصور بكاملها من الخلق ، وأنماط بحالها من البشر والمخلوقات ، وحيث يشار إلى قائد الحرس بـ "الباشا" ، وهو لقب متصل حتى الآن ؛ هذا الباشا العثمانلى ، فى رطانته التركية الأجنبية ، للتاكيد على الصفة الأساسية لهذا الجيش الهمجى الوحشى المهجن ، وطبيعته الأجنبية عدا أولئك المستخدمين الطالعين من البلهارسيا ، المتحدين بطين الأرض ، وقوقعها الفتاك المستوطن مياهها . هنالك استبدال للعسكر العاديين والمخبرين السريين كما نالفهم بمعاطفهم الكاكية ، وجلاليبهم البلدية المعروفة ، وعصيهم الخيزران ، حيث يتم الامتداد فى الماضى ، وربطة باللحظة الراهنة ، وموجوداته الحاضرة ، واستدعاء الممارسات الوحشية للأجنبى المقايض على الوطن ، المجلوب عبر قانون النخاسة ، وآليات التبادل والسوق - عملاء القوى الأجنبية ، حلفاء العدو فى كل زمان.

الباشا فى رطانته التركية والأجنبية يضحك ويعفرم، وبكركر الشيشة على أريكته الوثيرة ، فى تمبلة غبية، وهرج أصفر خامل ، عدمى، مميت..

* * *

يفقد المخبرون من ثمة هويتهم العصرية المتعارفة ، وسماتهم الفيزيقية المحددة ، حيث يتم استبدالهم ، عبر قانون الترابط وحده ، بافلاطون ، وفلاسفة التهافت ، أى أن الإحالة تتم على صعيد الفكر التاملى الغيبى المتعالى ،

الذى يرد العالم المحسوس إلى مثل مجردة ، يتبدى خلالها هذا العالم ، بقوانينه الوضعية المحسوسة ، شبحا وهيكلا حيث الوجود الحقيقى ، لعالم فوق البشر ، عالم من الأفكار المجردة، يحتقر البدن ، وينظر إليه بوصفه وصمة وعروضا ، وللدنيا ، بوصفها معبرا - ليس إلا - لحياة أخرى لا تدركها الحواس العادية (هذا فكر السلطة وفلسفتها معا) وتبدو المقابلة بين هذا الفكر التاملى المجرد والفكر الذى يؤمن بإمكانية نفاذ العقل إلى الحقيقة الكامنة فى الموجودات الأرضية ، وقدرة الإنسان على المعرفة (ابن رشد) وإمكانياته فى فك الأحاجى والألغاز ،فكر الحب وتوحد الموجودات (أورفيوس الذى لقى حتفه لقاء نظرة من أوريديكى التى أراد أن يخلصها من الجحيم السفلى) وسقراط الذى آثر على نفسه أن يموت مختارا بسم الشيكران ودفاعا عن الحق ، سقراط الذى علمنا قيمة الشك ، والاستشهاد فى سبيل ما نعتقد أنه صواب ، والنظر إلى



اللوحة للفنان محمود سعيد

الحقيقة فى دواخلنا ، وزرقاء اليمامة ذات البصر الحديد، والرؤية النافذة ، المستمرة ، المستنشقة المتنبئة . هكذا ، يترك النص العادى ويحلق بالتجربة إلى آفاق العمومية، متجاوزا حدود الواقعة فى إطارها الزمنى والمكانى المألوف ، مستدعيا ، مخزونا كامنا فى الخبرة الجمعية ، ولكى يمتد التعارض بين مبدأين للوجود: مبدأ يحتفى بالحياة فى حسيتها العادية ، والإيمان بقدرة الإنسان وبالحدس الملهم الذى كان يتسم به الصوفيون وأصحاب البصائر النافذة ، المخترقة الحجب ، وفلسفة التهافت التى تستبدل الوجود الحى بآنية صورية مجرة، لا وجود لها إلا فى الذهن، يمكن أن تتطابق قضاياها مع مقدمتها دون أن تكون قادرة على الإنطباق على عالم الحس والمشاهدة الطبيعى . وتغدو محاكمة الذات المعاينة (فى وجودها الشعرى) من ثمة محاكمة للمعرفة التى تعتد بقيمة الحدس الملهم وشهادة الحواس وقدرة الإنسان على الفعل والمعرفة.

* * *

إن الذات الراصدة (التى خلفت وراءها محدداتها الفيزيقية ، وأطرحتها

جانبا ، تتخذ بعدا آخر ، يحولها عن ملابساتها التاريخية ويمنحها بعدا متساميا مطلقا ، يوحدها فى معاناتها بابن رشد ،والسمندل ، وأروفيوس المغنى (الذى كانت تطرب لغنائه الأشجار والوحوش) وسقراط الشهيد، لكى تضفى الشمول على هذه الذات وتمنحها صفة مجاوزة تنقلها إلى حدود المطلق اللانهائى، موحدة ، على صعيد تزامنى سينكرونى ، بين اللحظات المتشابهة على صعيد الخبرة الإنسانية كلها .

مؤكدة على وحدة التجربة الإنسانية ، ومعانى الشهادة، والموت، وقيم الحب ، والحق ، والحرية ، والعدل فى مواجهة قوى التخلف ، والعدوان والقهر.

* * *

إلا أن هذا المزج المبدع بين العناصر المتباعدة زمنيا ومكانيا داخل النص ، تطال أيضا عناصر اللغة ، والصورة ، وخصائص الوعى.

إن الوعى الراصد ، على خلاف الوعى التقليدى الواحدى ، ينقسم فى حقيقة الأمر إلى وعيين: وعى خارجى يرصد ما يجرى بالخارج على صعيد الحدث ، ووعى آخر يعلق على هذا الخارج ويجلوه برؤيا استبصارية خارقة ونافذة ، تكشف عن كوامنها (وكأنما يعارض هذا الوعى المزدوج المنقسم، الوعى الخنومى الإلهى فى واحديته القاهرة، وصوته العالى المسموع "سوى خنوم لا آلهة هناك".) جدل الوعى المنقسم ، يعارضه وعى ظاهرى حجرى يسم الخنومية والخنوميين (بلا داخل تقريبا . هكذا يجلوهم النص من الخارج فقط) تلك الأجساد المتشابهة التى قدت من حجر (من صخرة واحدة ، فلا استثناء فى شىء ا).

يقوم الوعى الراصد ، بسردالوقائع الخارجية وتسجيلها ، كما تجرى فى النص، ويعلق الوعى الداخلى على هذه التجربة البصرية المتبدية للوعى من الخارج:

... أدر إلى الجدران
وجهك.. لاكلام
ولا تلفت..
(لا كلام سوى دوى
الإرث من ليل القراءة
فى دم التعذيب والهول
المؤبد فى بلادك
والخنوميين فى منفى
التواريخ التى
أبقت دم القتلى يبيد
ويستعاد.
هل كل مجدك يا خنوم
هذى الدمى الفخار
تذروها الهشاشة
فى رياح السجن
والتعذيب من جيللجيل
حشدا بكسر بعضه
بعضا فلا يبقى
سوى دمن الوجوه
ورهزة الغوغاء والأم
الطلول!!)

وعى "ساخر" نافذ ، لماح ، برصد التناقض ، ويرد التجربة الجزئية إلى كليتها . ها نحن نرصد التعارض بين الهيمنة الخارجية المبتذلة للقتلة والقامعين، والرؤية الداخلية المستبصرة لأصحاب الرؤى المطاردين، التى ترى زوال الهيمنة ، والاستهزاء بهذا المجد الخنومى (الزائل لا محال!) والمبنى على انتصار أجوف ،وخلائق تم صنعها من الفخار : هشة وزائلة هى أيضا. هذه الهيمنة الخارجية التى ترى الحياة فى نقيضها العدمى ، وتقيم صرح مملكتها على فضاء من اللاشىء والخواء.

فى الركن كان العنكبوت
من مغزل الداب المجنح
بالغرائز

وانتظار الصيديبني ثم
يهدم
(هذه كانت حدود
"العبقرية في المكان"..
سجن وجلادون ، أدوار
الخنوميين
ما بين الهزائم والخراب
· فى الأرض من أقصى
غوايات القناصل
وابتياع السيف
حتى الموت فى ختل
الكلام).

فى الوعى الداخلى (الحر) يتم تعرية هذا الواقع المزرى وكشف ما ينطوى عليه من خواء وعدم ورؤية معادية للخلق والإبداع والإنسان.

ويكتسى الوعى الداخلى الصامت بمسحة نبوية ترى بذور الانهيار اللامرئية فى مركب السلطة المستندة فى خطابها وممارساتها جميعا على فلسفات التهافت ، وشبحية الوجود الإنسانى.

ليل ، وكأس من دم
الموتى ترب به البلاد
رفاتها،
ورخام عرافين ينشر من
جعارين
الكتابة جيشه السحرى
فالطين المقدر فوق نار
من تعاويذ
الرقى
يغلى وينضج لحمه
الدهرى جارحة
فجارحه
فيصطف الخنوميون
•هل يدرى الخليفة أن
هذا الحشد
مختلق وأن السيف
مرتهن : معه
زمنا ، وازمنة عليه!!)

وعى يقرأ التاريخ ، وتمتد رؤيته البصرية خلف الظاهر والمرئى ، لكى يرى الوجود فى جوهره الكامن خلف مظاهره المتكثرة ، ويرصد تناقضاته الداخلية معا: معا: الزائل والدائم ، العرض والجوهرى ، النسبى والمطلق ، وهكذا..

(فهل يدرى الخليفة أن
هذا النصر أول
نبحة!!
ضربت كلاب الصيد
فانتظر
المواسم..)

نبوءة بانهيار السلطة وزوال مجدها المؤسس على الخديعة والموت، وتلاشى الأنظمة القامعة وما (ينضوى تحتها من ملحقات ، ومؤسسات وأبنية تابعة).

إن هذه التعارضات بين الداخل والخارج ، التمثيلى (النثرى) ، والاستعارى (الشعرى) الواقعى والأسطورى ، النسبى والمطلق ، المألوف والخارق ، هى التى تصنع نسيج المشهد الشعرى وتؤسس رؤيته.

* * *

فإذا كان الشاعر من ذوى الرؤى ، وأصحاب القضايا ، وإذا كانت المرحلة التى يكتب فيها ، تمس واقعة حياتية بعينها ، شخصية فى مظهرها ، عامة فى مضمونها (الصراع بين المعرفة/ السلطة) هذا الإبداع من أجل الإبداع ، ترفا زائدا لا لزوم له ، والخلق الخالص ، فائضا بلا معنى ، خاصة ، إذا كان الشاعر يريد أن يستحث القارئ عبر معاناته ، ويفتح عينيه على موقعهما فى فضاء النص (على عكس كتابات عفيفى السابقة التى كان يهيمن فيها الدال بصفة لافتة ، ويتوارى فيها المدلول أو يكاد، مما حدا بأغلب قرائه ، بل ونقاده إلى الشكوى من غموضه ، وصعوبة فهمه أو تناوله) . ولا نقول بتوارى الدال تماما ، وإنما بالتعادل داخل المنظومة الواحدة ، بين قطبى العملية الإبداعية ، الدال، والمدلول .

إن الشاعر يتغيا التأثير

على المتلقي عبر فاعليات الشعر ودواله المميزة ، ويتجه بالإدانة إلى وضعية بعينها ، معاداة السلطة لطبقة الإنتلجنسيا في دول العالم الثالث المتخلفة بالذات ، ومعاداتها لها ، إن بروز دور الرسالة ، يهدف بالأخير إلى الكشف عن أبنية هذه السلطة الزائفة، بما تشتمل عليه من تنظيمات ومؤسسات قامعة ويهدف ضمن ما يهدف إلى كشف إيدولوجيا السلطة ، داخل الوعي الفردي للمتلقي ، واستبدال وعيه الزائف الذي عبأته السلطة بمقولاتها المضللة ، عن الواقع والتاريخ والإنسان ، بوعي آخر صحيح ، يمزق القناع عن وجه هذه السلطة المتخلفة عبر الكشف عن ممارساتها ، وفضح أساليبها وآلياتها . ومن هنا كانت الإهابة بالميراث المشترك للجماعة ، وللبشرية جميعها.

إن النص ينفتح على مجتمعه بكل تأكيد ، والمجتمع هو البنية الكبرى المولدة . إنه يحيلنا إلى واقع بعينه ينشد تغييره واستبداله ، إلى وضعية لا يمكن قبولها . إنه استجابة جمالية لظرف محدد بالذات . وواقعية فيزيقية بعينها (واقعة التعذيب التي جرت على جسد الشاعر محمد عفيفي مطر) وإجباره على القول والاعتراف ، ومن ثم الإنصياع لمقولات السلطة السائدة) ومن هنا، لم تغب بعض عناصر النص الفيزيقي الواقعي ، عن النص التخييلي الإبداعي ، الذي جاء استجابة لها ، وتتجلى هذه العناصرفي اللغة الواردة على لسان المحققين الذين تولوا استجواب عفيفي الشاعر والقناع معا:

– ما الأسماءالصريحة لرفاقك الإرهابيين

..

– وإلى آخر ما وجدناه من أوراقك من أسماء حركية

..

– سنعرف كيف تتعلق حين نواجهك
باعترافاتهم
صوتا وصورة

...

– اخلع ثيابك

..

– ادر إلى الجدار وجهك
لا كلام ولا تلفت

..

– طاطيء ولا تنظر
وراءك واحتبس
أنفاسك.

وهي أقوال تجرى (إن لم تكن بالفعل!) في مثل هذه الأحوال ، وتستطيع التعرف عليها بسهولة في واقعها التجريبي.

إلا أن الشاعر ، ينسج حول هذه العناصر الواقعية ، التمثيلية) شبكة من العلاقات الرمزية.

تضعها في سياق من التجارب الخارقة ، ترفعها من إهابها التمثيلي إلى إهاب أرحب ، حين تستقطب هذه الأقوال ، خبرات أخرى شتيتة، ترتبط بالواقعة في عمومها ، إنها تقوس بالكامل في إطار من الأداء الرمزي ، الذي يرفعها من مجال الواقع المحاكاتي ، ويدمجها في إطار أوسع ، يمنحها صفة العمومية والشمول.

وحين ووجهت بتقارير المخبر أفلاطون.
وجدت آلات التهافت ومنهاج الأدلة. ونار
الطقس المبدى، المعبد، ،
وبشارة الإيذان
بالوقت ، والملابس الداخلية
لأوريد بكس،
وزمزمة السفاد في
بوادى الجن ، وسمعت
تسجيلا لصرخات الهلع

من زرقاء اليمامة .. اعتفت بأدق التفاصيل...

هكذا يكشف الشاعر عن حدود معرفته ، وهكذا يتم اختراف العادى بالخارق واللا مالوف (تقارير المخبر/ أفلاطون - الملابس الداخلية / لأوريدكى . صوت الصرخات الصادرة من زرقاء اليمامة والمسجلة على الشريط الممغنط) يتم ترهين الماضى، وخلطه بعناصر تنتمى إلى الواقع المعاصر وحده (تسجيلات ، تقارير، صوت وصورة) ربما ليوهمنا بواقعية الحدث رغم غيابه.

هكذا، يبتدى الوطن المتنخل أبناءه الطالعين عن عكارة البلهارسيا وصمم الأمية ، وحيوانية الجوع.

هل كانت بلادك أم جنونك

البلاد تتماهى مع أوريديكى، الحية الرائعة، التى ضحى أورفيوس (عفيفى) بحياته من أجل نظرة واحدة: الهلاك فى الحب ، والحب فى الهلاك ، وهكذا يستحيل الوطن دمية ، ويتم تطويع أبناءه الطالعين من عكارة البلهارسيا ويتم مسخهم ، وتشويههم ، واستئناسهم ، للعمل ضد مصالحهم ورفاقهم الطالعين شأنهم من عكارة البلهارسيا ، أصحاب الرؤى النافذة ، والبصائر المستكشفة والضمائر الحية المدافعة من حرية الإنسان والبشر.

* * *

خنوم الطاغية.

(خالق الخلق ، الخزاف الإلهى الذى شكل فوق دولا به تلك البيضة التى خرجت منها الكائنات جميعا) . كيف تعامل النص مع الأسطورة؟ وأى تحول جرى عليها داخل النص المطرى؟!!

إن خنوم ، يكاد يكون هو المسئول الأول عن هذه المهزلة : تناحر الكائنات ، وشكايات المضطهدين ، ووأد المناهضين والمعارضين ، والتراتبية التى إصطنعها وفقا لقوانين خلقه ، كان على البشر منذ الأزل ، ألا يعرفوا السعادة أبدا . وكان على النفوس العارفة ، أن تعانى ، وتنفى ، وتؤذى فى أبدانها وتضطهد : النفرى ، ابن رشد ، بروميثيوس ، اورفيورس، وهكذا .. لماذا كان على هذه الخلائق وحدها دون غيرها أن تعانى وتنتهك؟! تلك الخلائق التى تنبض بحب البشر والتى تتكشف لها الحقائق وحدها وتتشوف المستحيل، وتعانى الوحدة والغربة والفلاكة والوجع ؟ من المسئول عن هذه المهزلة؟!

أجساد قدت من صخرة واحدة على
قالب وحيد فلا استثناء فى شيء
فمن يا ترى قدها وقدر لها؟!! خنوم الذى صاغ الخلق على دولابه ، هو المسئول الأول عن هذه المهزلة ، وهو الذى صاغ خيوطها على مغزله ، وسواها على دولابه الأبدى ، هكذا شاءت إرادة خنوم الواحد (سلطة أبدية فوقية تساوى فى شراستها وعنفها ، شراسة السلطة الأرضية وتعادلها (هل غدت هذه السلطة الأخيرة بديلا عن خنوم؟!).

كأن خنوم كان يدخرها فى
فواخيره الأزلية
حرسا سرمديا لفراعنة كل الدهور
وسوى خنوم لا آلهة هناك
بواحديته المنفردة ،

وعطشه الذى لا يرتوى للدم ، ووعيه المهيمن الوحيد ، خنوم ، الإله الواحد الذى لا يقبل الشركة ، ولا يؤمن بالتعدد ، أو التفرد أو الخلاف (وجه آخر من وجوه السلطة السياسية القمعية ، بل عين هذه السلطة وذاتها) السلطة السياسية (الدولة) التى حلت محل الإله ، واغتصبت اختصاصه ، بعد أن نحته جانبا.

والمسألة تدفعنا هكذا ، للسؤال عن الإنسان ، هل قدر له ، أن يعانى ، ويتحمل البطش والشر والعنت ، الشر متأصل فيه؟! تلك مشيئة خنوم ومجده معا ، أن يخلق ، ثم يعدم ، يبنى ثم يهدم ، يبدع ثم ينقض ما أبدعه ؟ يا له من عبث!!

ها هو سؤال الملاحقة الفيزيقية والتعذيب الجسدى ، يدفعنا إلى التساؤل عن طبيعة السلطة ، وحقيقة الخلق (النص الفيزيقى يتحول إلى دال ميتافيزيقى!) . هل المعاناة ضرورة وقدر؟! هل هكذا شاءت إرادة الإله؟ أن يخلق على دولابه ظالمين ومظلومين ، قامعين ومقموعين، قتلة ومقتولين؟!.

فإذا كان خنوم قد تحدد باعتباره دالا على الصانع المتسلط ، القامع المرجىء ، السليط اللعين يعبث فى طينته الأبدية مراوحا بين الخلق والعدم ، الحياة والموت ، فمن يكون الخنوميون إذن؟!.. نسل خنوم من القادة والعسكريين؟ المتسلطون والمتسلط عليهم فى آن؟! القامعون والمقموعون الخلائق الشائهة ، والموجودات الضارية التى قدت من صخر؟! نفاية التاريخ والبشر؟!

ليل القراءة فى دم التعذيب والهول

المؤبد فى بلادك والخنوميين فى منفى

التواريخ التى أبقت دم القتلى يبيد

ويستعاد...)

هكذا يعلق الصوت الداخلى على فلسفة الخلق . إنهم:

... أوبئة وجوع بين وقد الرمل

فى آسيا وبين الثلج فى البلقان..

ياربى أمان...

...

(هل كل مجدك يا خنوم

هذى الدمى الفخار

تذروها الهشاشة

فى رياح السجن

والتعذيب من جيللجيل)

هذا كل مجد خنوم ، كائنات من الفخار ، تذروها الهشاشة فى رياح السجن والتعذيب من جيل لجيل.

* * *

وينمى النص صورة الدم الذى يرتبط بصورة العنكبوت:

العنكبوت كانه ورل يدب إليمراعى الضان.

خيط من شعاع يقطعه إلينصفين...

فالأطراف تنبض بالدم القانى وتتركنقش رقصتها الذبيحة فى سقوفالأرض.

وله (العنكبوت) هو الآخر، شانه شان خنوم ، وجه كونى - خنوم يخلق الخلق على دولابه ، والعنكبوت ينسج خيوطه على نوله الأبدى.

هذا المغزل الكونى من نذر القيامة

أم هو العصف الذى تنحل فيه الروح

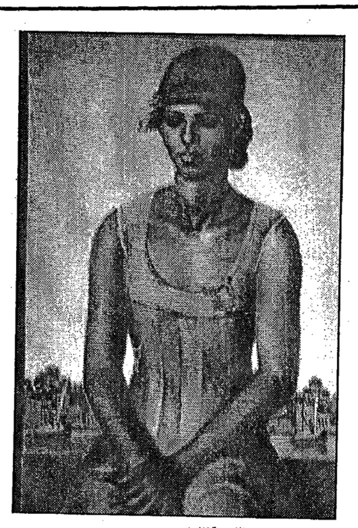
والرؤيا وتنحل البلاد.

عنكبوت خنومى ، دموى كونى، مغرم بالبناء والهدم ، الخلق والعدم،

- فى الركن كان العنكبوت

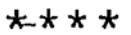
من مغزل الداب المجنح بالغرائز

وانتظار الصيد يبنى ثم



اللوحة للفنان محمود سعيد

يهدم آلهة شائهة تهدم ما بنته ، وتهتك ما نسجته ، وتبدد خلقها ، وتذروه للمعاناة والألم ، هكذا استحالت العناصر الطبيعية الواقعية ، عبر فاعلية الإبداع ، إلى موجودات أخرى تكتسى بملامح خصوصية ، لا يمكن العثور عليها ، لا فى الأسطورة وحدها (خنوم الذى اكتسى من خلال الشعر وجودا آخر ليس فى عالم الأسطورة ، والعنكبوت الذى يتسم بصفات لا تتطابق مع صفات الموجود الطبيعى بالضبط) لقد أحال الوعى المعاين ، طبقا لخبرته الذاتية ، العناصر الطبيعية وحولها بعيدا عن بعدها التمثيلى . محطما لغة الإشارة والإصطلاح . لكى يكتسى التخيل ، وجودا قائما بذاته ، له خصوصيته المميزة ، التى لا يمكن أن تتطابق مع وجودها العادى خارج عالم التخيل أو النص الشعرى.



هناك استخدامان لعالم الأسطورة أو الرموز المجلوبة من التاريخ : ١- إما الإهابة بالمعنى المشترك القار فى وعى الجماعة دون تحوير يذكر (الإحالة فى أفلاطون وابن رشد وزرقاء اليمامة وأورفيوس والنفرى) . ٢- تفكيك الأسطورة وإعادة خلقها وتركيبها وتطويعها للنص التخييلى ، بالإضافة أو التعديل أو الحذف (خنوم).

* * *

إن التعارض الرئيسى الذى تولده بنية النص، يكمن أساسا بين قيمتين محددتين: الحياة ، ونقيضها العدمى :"الموت" ، أما الآخر الخنومى السلطوى بالضرورة ، فيعمل بوصفه نقيضا عدميا يعمل ضد قوى الحياة ، ويتبدى هذا الوجه العدمى، ليس فقط فى مجموعة العلاقات التى تؤسس رؤيا النص ، وإنما أيضا فى بروز الصور الدالة على التحلل

والعدم وهيمنتها ... ها
هى نافورة المدينة
.. تعلو وتنفسح
امتدادات
الهواجس فى انتشار
رمادها فى الريح
وهذا هو الماء (قوة
الخلق وجالب الخصوبة
والتفجر والحياة)
يستحيل إلى رماد ،
والمغزل الكونى "تنحل
فيه" الروح، والرؤيا
و"تنحل" البلاد. أما الخلق
فهو "الرميم" المستعاد.
هل كل مجدك يا خنوم
هذى الدمى الفخار
تذروها الهشاشة
فى رياح السجن
والتعذيب من جيل لجيل
حشدا يكسر بعضه
بعضا فلا يبقى
سوى دمن الوجود
ورهزة الغوغاء والأمم
الطلول[11])
"تذروها" ، "الهشاشة" ،
"يكسر"، "دمن"، "طلول"
عنكبوت ملهم فى الركن
يبنى ثم يهدم
فى انتظار الصيد.
والخنوميون فى قفص
التواريخ التى
أبقت دم القتلى يبيد
ويستعيد
هل يدرى الخليفة أن
هذا السيف
مرتهن معه
زمنا وأزمنة عليه)

..
فى الركن كان العنكبوت
فى مغزل الداب المجنح
بالغرائز
وانتظار الصيد يبنى ثم
يهدم
هكذا ، تتناوب
الفاعليتان في وجودهما :
الحياة والموت ، البناء
والهدم ، الخلق والعدم.
وهكذا يكشف النص عن
دائرية التاريخ . وهكذا
يتوحد العنكبوت النساج
، مع الإله الخنومى
الخزاف ، عبر فاعلية
البناء والهدم ، وصنوها
العنف والدم.
والعنكبوت كأنه ورل
يدب إليمراعى الضان.
تتحد صور الدم ، الموت
، الفوضى ، والتحلل ،
والظلام ، لكى يعلن النص
، عن استراتيجية المناوئة
للسلطة والضغط باتجاه
فضح أساليبها وتعرية
آلياتها وأبنيتها ،
والدعوة إلى عالم ينتفى
فيه الحصار الجسدى ،
والفكرى ، وإلى قيم
تنتمى إلى مفاهيم الحرية
والسلام والعدل ، والخلق
والبناء..
الله يعلم أنى لا أحبكمو
ولا ألومكمو ألا تحبونى
لو تشربون دمى لم يرو
شاريكم
ولا دماؤكمو جمعا

ترويني)
ترى ، لمن تكتب الغلبة
فى نهاية الأمر: للحياة أم
للموت . للبناء أم للهدم،
للأخضر اليانع . أو
للأسود اليابس ، للطراوة
أم للجفاف ، للأمام أم
للخلف.[12]؟
وهكذا ، يفجر النص
الجمالى ، أسئلة الواقع
والتاريخ والمجتمع ، عبر
كيفياته المتميزة ، التى
تنأى بنفسها عن أن تكون
مجرد انعكاس الى
ميكانيكى لشروط الواقع
الذى ولده ، أو يقع فى
ابتذالية النصوص
الخطابية المباشرة أو
يخضع لشروطها.
وهكذا ، تتحول الواقعة
الفيزيقية التاريخية
المحددة. إلى مقولة
جمالية ، يمكن دراستها
طبقا لشروطها الخاصة،
وقوانينها الذاتية
المحايثة ، دون أن تفقد مع
ذلك، قابليتها ، للإندماج
فى بنية كبرى مولدة ، هى
بنية التاريخ والطبقة
والوعى الاجتماعى ، وكل
الأبنية السياسية
والأخلاقية والاقتصادية
التى تقع خارجها ، والتى
يعد النص، فى التحليل
الأخير ، استجابة جمالية
لشروطها وأسئلتها.

شهادات عن مطر ..

محمد عفيفي مطر.. في خيمة الستين:

حياة شعرية مغايرة

جمال القصاص

لا أظن أن شاعراً كان له التأثير الأعمق والأوسع على معظم شعراء جيلي مثلما كان للشاعر محمد عفيفي مطر، ليس لأن شعره قد ساهم بشكل قوي في بناء رؤيتنا لمفهوم الحداثة في الشعر على وجه الخصوص. وفي الفن بشكل عام فحسب، وإنما لأن نص مطر الشعري بما فيه من تركيب وتكثيف للدلالة.

وتعدد مستويات التشكيل والرؤية، وبما يحوي من غموض شفيف، نص يقف دائماً خارج سلطة النص المكرس الأحادي الثابت المعنى والدلالة .. ولعل هذه القيمة - في تصوري - هي التي تكسب هذا النص ثراءه وامتداده ومقدرته على أن يمنحنا نفسه كل يوم بشكل جديد.



ففي الستينيات والسبعينيات - التي شهدت بواكيرنا الشعرية - اتسم المشهد الشعري المصري - في معظمه - بتسلط المضمون الواحد، وهيمنة مجموعة من الرموز ذات الدلالة المحددة على فضاء الفعل الشعري. كذلك اتسم التعامل مع التراث بحس انتقائي غائي خارجي، جعل منه مجرد خلفية باردة، أو حامل لأيدلوجيا وأفكار محددة .. في ذلك الوقت قدم لنا محمد عفيفي مطر حياة شعرية مغايرة، احتشدت فيها حدوسات شتى من المعروفة الجمالية والفلسفية، وامتزجت فيها مظاهر الطبيعة والإنسان، ومشاهد الطير والحيوان والنبات بأساطير الخرافة الشعبية والوعي الإنساني في بداهته وفطرته الأولى.

كان شعر مطر يهجس إلينا حينذاك بأن مجرد ملامستنا للأشياء لايكفي، وأن الشيء داخل القصيدة ليس موضوع نفسه، بل إنه دائم التغير والتحول بما يكتسبه من سياق آخر خاص. تنبع فعاليته من نسيج القصيدة نفسها.

لقد كان من أبرز تمايزات هذه الحياة الشعرية الجديدة التي قدمها لنا مطر، أن قصيدته تنطوي دائماً على نوع من المخاطرة

العظيمة ، وأنها تخلق من تعارضات الروح والجسد حقيقة وجودها . ثم إنها في الوقت الذى تسعى إلى صهرهما معا والتوحيد بينهما تكشف المناطق المعتمة والغامضة من ادغال النفس والمشاعر الإنسانية ، وعلى ذلك فهي لا تستسلم لقارئها ، أو تمنحه نفسها منذ القراءة الأولى ، وإنما تفجر فيه شهوة خاصة للمعرفة وتدعوه للحوار معها ، والمشاركة فى بنائها بتطهير الحواس من قشرية العادة والمألوف ، وشدها إلى براح الذاكرة والحلم.

إنها قصيدة تواجه الواقع والعالم والأشياء ككتلة صلبة خام ، وعليها وحدها أن تستنبت لذة المحو ورعشة اللغة وبداهة السؤال في جسد هذه الكتلة المرواغ المعقد الغامض.

لقد فتح نص مطر الشعرى أمامنا آفاقا شعرية لم تكن معروفة لنا من قبل ، ومهد لنا أرضا لم تكن تشغلنا ، أو ربما لم نفكر فيها ، أو كنا نتحسسها بوجل واستحياء .. وأعتقد أننا أفدنا كثيرا من تمثله الواسع العميق للتراث خاصة العربى الصوفى والفلسفى ، وكيفية توظيفه شعريا فى نصه الشعرى ، وبما يحفظ له روحه وخصوصيته وامتداده في الزمان والمكان ، بعيدا عن فكرة القناع المباشرة والضيقة التى سادت فى هذه الفترة خاصة فى شعر أدونيس وعبد الصبور والبياتي وغيرهم.

ومن ثم كان لتكنيك التقمص الفنى الذى اتخذه مطر أسلوبا ورؤية في التعامل مع التراث أثره البالغ في إعادة رؤيتنا للتراث ، والنظر إليه في شموله وكليته ، وأنه ليس مجرد حقب وطبقات منفردة ومنعزلة عن بعضهابعضا ، وإنما هو زمن واحد ممتد مهما تعددت أشكال الصياغة والتلقي والخبرة له من جيل إلى جيل ومن زمن إلى آخر.

تجلى هذا بشكل بارز في ديوانه "ملامح من الوجه الأنبادوقليسى" ١٩٦٩ و"شهادة البكاء فى زمن الضحك" ١٩٧٣ ، بالإضافة إلى الكثير من القصائد المتفرقة في معظم دواوينه.. هذا التقاطع بين أمبادوقليس الشاعر والفيلسوف اليونانى القديم والذى انتصر لقيم الديمقراطية والحرية ، ووفق بين تعارضات برمنيدس وهرقليطس بوضعه قانونا ينظم جدل الثبات والتغير والكثرة والوحدة ، وبين عمر بن الخطاب الخليفة الإسلامى الذى أرسى دعائم العدل وجعله شارة حكمه يشير على مستوى الاستعارة التراثية إلى مبدأ التكافؤ بين الأضداد ، وهو المبدأ نفسه الذى يكاد يشكل جوهر فكر مطر الفلسفى ، ومحور بصيرته الشعرية ورؤيته للعالم .. فالوعى الشعرى لديه يتميز دائما بالعمق والنفاذ . وهو باختياره القصدى هاتين الشخصيتين محورا لفعله الشعرى فى الديوانين، إنما يبحث عن اتساع خاص للحلم ، اتساع تتخلص فيه الذات من عالمها الراهن الضيق الصغير ، لتؤسس فضاءها الحر فى الزمان والمكان ، وفى الوقت نفسه تفتح الماضى على الحاضر والمستقبل ، في جدلية زمنية انطولوجية ترى الوجود فى حراكه وفورانه الداخلى بعيدا عن هشاشة ما يومض على السطح.

فى هذه الرؤية المرهونة

بيقظة الوجدان وعمق التأمل يبدو السعي إلى امتلاك الحقيقة مرادفا لتجذر الوعي بالتاريخ، وتبدو فكرة التقمص وكأنها نص الذات الموازي لتأويل الحقيقة الدائمة الانفلات والروغان.

وعلى ضوء هذا نستطيع أن نفسر أو نفهم مبدأ "وحدة الوجود" الذي يطل بقوة من نوافذ مطر الشعرية والفلسفية، وولعه بابن عربي وأفلوطين والنفري والسهروردي والحلاج، ونستطيع أن نفهم كذلك هذه التركيبة الفلسفية التي تجمع بين هيجل وماركس، وسارتر، واسبينوزا، في نسق فكري وفني دائم القلق والتوتر، لقد كان لهذه التركيبة الصعبة اليد الطولى - إن لم تكن السيادة - في تشكيل مدار رؤية مطر الشعرية للواقع والعالم حتى نهاية السبعينيات.

فالقصيدة لدى مطر تظل هي مركز الوجود ومحور حركته. وتبلغ ذورتها الدرامية والجمالية حين تهيمن الذات على العناصر والأشياء والتراث، وتصبح في موضع "أعلى" منها جميعا، وهي في هذا كله مسكونة دائما بهاجس الخلق، وجدل الظاهر والباطن، والكشف والتكشف، ولا ينفصل عن هذا ظاهرة المراكمة على مستوى الدلالة والصورة الشعرية كذلك التجريد اللغوي والبناء الرمزي للحروف والأصوات .. هذه العناصر البارزة في قصيدة مطر، والتي تبدو في حركة استيلاد مستمرة، وفي الوقت نفسه تتبدل وتتغير ماهياتها وتصل إلى لحظة ثباتها واستقرارها في اللحظة نفسها التي تصل فيها إلى المركز، لتبدأ من جديد دورة ميلاد أخرى، تتلبس دائما شكل سؤال مفتوح على البدايات والنهايات، وحين تشتبك مع الآخر لا تسعى إلى تأويل الذات وإلقاء الضوء عليها أو التماهي في الآخر نفسه، وإنما تفترض - بداهة - شمولية المعرفة وانكشاف نقطة البداية. ومن ثم فحضور الآخر في نص مطر لايتمثل كتظليل للذات أو كنقطة غامضة في داخلها، بل هو سعي حثيث لاكتشاف مناطق أخرى جديدة. مستعصية على الفهم والإدراك والاستيعاب في الذات أولا وفي الآخر والعالم والأشياء ثانيا.

ولا أظن أن هذه التركيبة تشي بتوفيقية ما، أو بالتطابق الميكانيكي الجامد بينها وبين نص مطر الشعري، وإنما هي تعكس محطات سيكولوجية وفينومينولوجية تعيننا على فهم صورة الشاعر وطبيعته الداخلية .. أحلامه وهواجسه، أزمنته ووقائعه، أمكنته وطفولته والتي لم تزل تومض وتنز في مسام قصيدته حتى الآن .. وفي تصوري أن هذه العناصر من الصعب سبر أغوارها، وتأويلها نقديا ببساطة، لأنها تسير في اتجاه معاكس ضد التأويل النقدي المسطح، وضد الواقع الحياتي المباشر، ثم إنها - وهذا هو الأهم - في قصيدة مطر تذهب أبعد من كونها مجرد محطات.

وفي تصوري أيضا أن محمد عفيفي مطر، وهو يخطو خطواته الشابة الواثقة في الأرض الجديدة "ما بعد الستين" لاتزال تعلق في نفسه أطياف من هذه التركيبة الفلسفية المتناقضة والمتضادة، على الرغم من أنه ربما اكتشف أن



اللوحة للفنان محمود سعيد

محاولة التصالح بينها لن تفضى إلى أى نوع من الألفة والحميمية ، خاصة أن جملة المتغيرات السياسية والاجتماعية والثقافية التى اجتاحت عالمنا فى السنوات الأخيرة قد هزت - بعنف - هذه الصورة "الخرافة" وخلخلت أركان الثبات والتغير فيها.

ومن ثم لم يكن أمام مطر إلا أن يجد ضالته فى تراثه العربى ، الإسلامى على وجه الخصوص ، فراح يفتش فى مرآة الأسلاف عن طفولة أخرى ، تلملم تشتته وتمزقه ، وتصون حلمه قبل أن ينزلق فى هاوية خرافة أخرى.

لقد كان حلم مطر دائما أن يكون شاعر القرية والجماعة البشرية ، الذى يهز كيانها الإنسانى جسداً وروحا معا ، ويفرفط فيه عناقيد الغضب والسؤال ، وأعتقد أنه اقترب كثيراً - وباقتدار - من هذا الحلم فى دواوينه الأولى خاصة ديوانيه "يتحدث الطمى" و"الجوع والقمر" ، لكن سرعان ما تناثر هذا الحلم وتوزع فى جسوم دواوينه الأخرى وأصبح مجرد رذاذ خفيف يومض فى حنايا القصائد التى تصدرت مشهدها هموم سياسية واجتماعية وفكرية أكثر كثافة وتعقيداً.

وعلى الرغم من أننى أنظر إلى تجربة مطر الشعرية كنص واحد ممتد ومتنوع ومتجدد ، وعلى عكس شعراء كثيرين لا تستلفتنى فى تجربتهم الشعرية - برغم بريقها وضجيجها - سوى بضع قصائد محدودة ، إلا أننى أظل مشدوداً إلى هذا الحلم - حلم شاعر القرية - استقى منه ينابيع الدهشة وأتعلم كيف تخلق طفولة اللغة والأشياء فى القصيدة.

والآن .. وإزاء ما يسود عالمنا من بلبلة واضطراب وزعزعة للثوابت والبديهيات ، وفى هذا الواقع الذى انسلخ عن كينونته ، أو انسلخت هى عنه وأصبح فيه التفريق بين الزوج وزوجه حقا مباحا للسفلة والغوغاء . هل تشكل العودة إلى الماضى نوعا من الصعود إلى حياة أخرى، تطغى على هذه الحياة ، وتقهر السأم والصمم والخواء الذى يعشش فيها.

أظن أن الإجابة - "نعم" سوف تستثير فينا ، أو فى - على الأقل - إحساسا ما بأننا لم نعد نملك سوى ذاكرة صامتة.

عفيفى مطر على بوابة الستين:
أنا الشحاذ المتسول فى أروقة الكلام النبيل

حوار: محمد حربى



تجربة السجن لم تكن جملة اعتراضية فى مسيرتى الشعرية وأرى الوطن سجنا يعتصر بضيقه الضلوع.
قصيدة النثر وآخر موجات الحداثة تواكبت وتشخص تجليها ضمن سياقات الهدم.
لم يلتفت أحد إلى خطورة تجربة جعل الشكل مضمونا ومعنى فى ديوانى« فاصلة إيقاعات النمل» و« »احتفالية المومياء المتوحشة.
أرفض تقسيم الأجيال عشائريا ومصطلح قتل الأب مصطلح بذئ وبعض شعراء السبعينيات لم يرتفع لمستوى التنظير الذى اعلنوا الالتزام به.

أسأل عقلاء قصيدة النثر: ما الثمن المقابل لاسقاط الموسيقى؟

الشعر العربى وطن ثقافى واحد لكل الشعراء لا يتميز فيه قطر عن قطر لأسباب عرقية أو عنصرية.

ودخل معه السجن ثلاثة أشياء: مصحف وفلسفة لا تتوقف عن التساؤل والرفض وقرية بموروثها الخرافى فجاءته القصيدة تسعى (ليس على استحياء) وراودته التى هو فى شعرها عن نفسه فانكتب نصا يفضح الادعاد «اللزج» بالغموض والصعوبة.
ماذا يفعل «عفيفى مطر؟»

عندما يفاجنه الصحوا المباغت على «ستين من العمر» ولت؟

هل يفتح الزنزانة على زمنين ومكانين أم يستسلم للحرس.؟
- يرفع الآن قراءة صلاة «والنمل» ايقاع الرب فى مصحف الكون وفاصلة على حافة النهر وهو لا يزال يلبس الأقنعة؟

- يجمع «الأنبادوقليسى وابن عربى والنفرى ولوركا وعمر بن الخطاب لعرس نورانى قبل أن يهبط مدائن الموت الحى ويمسك بأرجوحة للقتل - جميزة للبكاء - قطار الثامنة - قبور الجوع فى ليل القرى - بعض الذرة - كفر الشيخ والرملة ثم يعتلى عرشا من ترانيم العزاء والشاعر الشعبى يبكى ثم «ينسطل» يعتلى عرشاً فتبتدئ المراثى والحكايا والطقوس المرهقة للقصيدة وهى تفك القيد عن معصم الشاعر فى السجن. وخرج معه من السجن دواوين وتجربة ليس تنسى تفاصيلها المؤلمة فى «احتفالية المومياء المتوحشة» التى تبنى إيقاعاً منتظماً فى وجه الذين يهدمون بانتظام.

* ماذا يفعل عفيفى مطر عندما يدلف لصلاة العتمة هل يستسلم للحرس أم للقصيدة أم يدخل بوابة الحوار الحى حول تجربة العمر الذى ولى ولم يضع» والشعر الذى «هل» من جدار السجن. عفيفى فضل المقاومة بالحوار.

■ ستون عاماً من العمر ولك كيف تقرأ لوحتها فى جدل الشعر والحياة؟

لى عند كل وقفة من عشريات السنين وعقود العمر إطلالة مراجعة وقلق محاسبة وتمحيص أسئلة، ولى أيضا شهقة فزع ودمعة أسى وصرخة غضب كظيمة، وأنا ممن يخضعون للدورات العشرية فى تراتب وتوالى نوبات الحيوية والخصوبة والصحة والمرض والجدب والفيض ، تماما كالدورة السباعية للنهر أو رباعية الفصول. إننا نحن أبناء القرى، الفقراء الخاضعين لأعتى قوانين الانتخاب الطبيعى، نفيق ونصحو فجأة وقد بلغنا سن الثلاثين، بالكاد نملك مصدر الرزق البخيل واللقمة الفقيرة الصعبة، ممتلئين بالإحساس العميق بعدم الجدارة والاستحقاق ، وبالكرامة المهانة فى وطن مهزوم مهان وفى قلب جماعة مذعورة مستذلة مغيبة ووسط عجيج من تلفيقات الكذب والنفاق وعبادة أوثان البشر والأفكار والممارسات والخيبة الدامية، فى القراءة والتعلم والثقافة نحن ريشة فى مهب الصدفة وتوفيقات الحظوظ، وفى احتدامات الموهبة وغليانات الطاقة المتفجرة فى العقل والقلب نحن جموع عناد وأمل ، وانكسار تحققات وإخفاقات، وتخبط غضب ونزوع استشهاد وطمأنينة حلم وحكمة، يحيط بكل ذلك سور شامخ من مفاهيم مختلطة النسيج: أنا الملك وعرشى صرخة المظلومين الجائعين الأميين الذين يسامون الحيف والخسف وسحق الكرامة والآدمية، وأنا إمكانية الشهادة وكل شبر من الأرض يستصرخ دمى، وأنا الحارس الموكول به السهر المنتبه والمرابطة الواثقة أمام أبواب الثغور وامتداد الحدود، وأنا الشحاذ المتسول المتجول فى أروقة الكلام النبيل، وأنا المسئول عن امتحان معدنى وطينتى فى نار المحاولة الدائبة لتحقيق وحدة الظاهر والباطن والكلمة والسلوك والضمير والعقل فى شخصية واحدة موحدة، مهما تكن الأخطاء والاخفاقات وطبائع الإنسان الخطاء الضعيف المجبول من أخلاط الخير والشر فإذا نظرت إلى جدل هذه الحياة فى سن الستين ، فإننى لا أرى إلا

الامتداد الجوهري للأسس والينابيع وإن كان قد وهن العظم مني واشتعل الرأس شيبا وانطفأت جمرة هنا أو جمرة هناك. وليس ادعاء أن أقول أن حيوية نفسي وقوة روحي وقلبي واشتهائي للتعلم والتلمذة الدائمة ما تزال مشتعلة ومرحة ومشاكسة وفيها من صفاء «المخيلة» ما كان في سن العشرين.

■ وماذا عن جدل الشعر وطين الأرض في القرية؟

* أما جدل الشعر، فقد كان دائما، ولا أظنه سيتغير، جدلا منسوجا من جدل العمر، الاسس والينابيع الفكرية والروحية والغايات الموقفية وعالم المعنى والمضامين ومغامرات التشكيل الجمالية، تكاد كلها تكون معزوفة واحدة، يتعاورها ما يلحق المعزوفة البشرية من أخطاء اللحن ونشاز الأداء حسبما تسعف الطاقة ويعين الجهد.

إن من خصائص المثقفين الفلاحين الفقراء، كاهلهم، أن ينضجوا ببطء شديد وأن يكون تراكم العلامات الفارقة تراكما غير محسوس وغير مفاجئ، هم يماثلون زمن القرية وطقوس انتظاراتها المتراخية للمواسم والكائنات، وهم يبدأون دائما من موطئ القدم لا من الأفق، ومن المعطيات المباشرة.. على ضيقها ومحدوديتها وبساطتها الغنائية - لا من التراكم المسبق أو المنجز المتحقق، وانظر لشاعر ريفي فقير لم يدخل السينما إلا في الخامسة عشرة، ولم يعرف الفن التشكيلي إلا في درس تاريخ النهضة في السابعة عشرة، وقرأ المسرح اليوناني حتى كاد يحفظه ولكنه لم يشهد عرضا مسرحيا إلا في الخامسة والعشرين ولم يدخل الأوبرا ويشهد البالية إلا بعد الثلاثين.. إلخ وحينما تقارن ذلك بما يحدث لشاعر آخر، ينتقل من بيئته الريفية الأولى في عمر صغير، فينخرط منذ البدء في صخب الحياة السياسية والممارسات الحزبية والجماعات الأدبية والفنية، ويمتلئ بطموحات وأهواء وأساليب منقطعة عن معطياته الأولى.

وإذا كان لكل شئ جانبه المفيد والمؤذي معا، فسوف تلحظ كيف انتفت وضاعت من ملامح الشعر وعوالمه المعنوية والتشكيلية والجمالية الآثار الفذة والإعلاءات الرفيعة لمعطيات الحياة الحقيقية المباشرة في البيئات والأجواء والاشتباكات الاجتماعية في مصر، واسأل النقد: كيف انطمست المشاهد المهيبة لمعابد الصعيد ومآذنه ونباتاته وحيوانه وطيره وجباله وصحاريه وبدوه وحضره وطقوس طعامه وشرابه وحياته وموته في شعر شعراء الصعيد، وكيف انطمست وغابت ملامح البحر والصيد والأسماك وطعم الملح وتقاليد أخويات العمل في أهوال الموج والأنواء، وكيف انطمست وغابت مصر كلها من لوحة الشعر الا قليلا هنا أو هناك!! كان كل ذلك لانقطاع جدل الشعر والحياة في مسيرة الشعراء، واكتفوا بجدل المكتوب والمقروء والسقوف المعتمدة للنصوص والسرقة البشعة لحياة الشعراء تحت سطوة البعد الأحادي للتوجهات الحزبية والسياسية والاغتصاب الأيديولوجي وغوغائية النقد وانعدام التفلسف.

■ : ولكنك أيضاً وقعت تحت سطوة ما ترفضه هنا؟

× لست أنكر أننى- مثل غيرى- قد لحق بى من كل ذلك أذى كبير، أعاقنى وشتت رؤيتى وخطاى وأفسد على التراكم البطئ والنمو والنضج المتمهلين لكننى كنت أعيد النظر وأحاول استرداد ودفع مسيرتى فى الوجهة التى تنتمى إلى موقفى الشخصى وبداهتى الحرة ونقب السقوف الكابوسية التى جعلت الزمن فى مصر حجرا سرمديا لا يتفتت ولا يسيل.

من هذه المنظومات، ومن هذا الجدل الحى، حاولت أن أكون ما أريد وأرضى، ويمكن أن يقرأ شعرى تحت هذا الضوء، ويمكن أن تقرأ حياتى فى ظل هذا الشعر.. ولست نادما على شئ، لأننى - ببساطة- لم أكن طامعا فى شئ، ولا محتاجا لأحد، ولا داخلا تحت سطوة سلطان سوى سلطان ضميرى وعقلى، وشعرى شاهد عدل على ما أقول.

■ كانت تجربة السجن علامة فارقة فى مشوارك الشعرى هل تراها جملة اعتراضية لمعمار الشعر ستزول وتعود لسيرتك الأولى من الغموض والتجربة التى تتكئ على موروث القرية والتصوف؟

* لم تكن تجربة السجن والتعذيب جملة إعتراضية في مسيرتى أو مسيرة أى مثقف فى مصر أو الوطن العربى أو العالم الإسلامى، فهذه الرقعة الجغرافية - التاريخية تنسحب وتتقلص ذليلة مهانة إلى زنزانة من تجليات السجن والتعذيب سنة بعد سنة، منذ مجزرة "بلاط الشهداء" فى بواتييه حتى مجازر الجلادين فى "لاظوغلى" وكل لاظوغلى مماثل. لست أدرى كيف أتخلص أو أنسى فزع الرعب القاتل فى كل صفحة من صفحات تاريخ هذه الرقعة الجغرافية التاريخية وأنا أشهد قعقعة السلاح وفيض الدم وتآكل الأرض،والإرادات والأرواح والعقول، وهل يجد المرء - منذ القرن الثانى عشر - عقدا واحدا من السنوات لم تسقط فيه "مدينة أو تقتطع مملكة أو تنهب أو تجف ينابيع ثروة أو تندلع حرب أهلية أو تنعقد شباك الطغيان والخيانة والتآمر والاستسلام حتى أصبحت جلودنا وأنفاسنا أشد تعينات وتجليات السجن والتعذيب بينما جماهير الأمة بالملايين يساقون سوق الأغنام تحت الرايات والحقب والكلام الأجوف والفعل الدنئ سنة بعد سنة ومنذ ألف من الأعوام على الأقل.

منذ قديم وأنا أرى الوطن سجنا يعتصر بضيقه الضلوع، وأحس التعذيب خبزا يوميا ضاعت فى طعمه ملامح الجلادين والضحايا.

وهذه التجربة العامة، غير الشخصية، فى مكابدة السجن والتعذيب كان لها الصدى القوى والحضور الدائم فى شعرى منذ البدايات، ولكن التجربة الشخصية غير المجردة، تجربة الجسد الجريح والروح المهانة والكرامة المنتهكة، وهى إحدى تجليات تجربة إهدار الكرامة الوطنية والقومية، قد وضعت على كاهلى مسئولية شرف وأمانة أن أصبها فى ديوان يتوخى قدرا كبيرا من الوقائعية والواقعية المباشرة والسرد التفصيلى، لأتمكن من الرسم الأمين لملمح واحد من ملامح هذا العهد الذى سال فيه من الدم وأزهقت فيه من الأرواح وأهدرت فيه من مقدرات الوطن ما لم يحدث فى أى عهد من

العهود، وساد فيه من الكذب والنفاق والفساد وتفكيك كيان الأمة ما لم يكن له مثيل فى أى عصر من العصور.. وكله.. بالديمقراطية والتعددية ومجالس التمثيل الشعبي. الخ.

وسؤالك يحمل مفهوما أحاول نقضه وهدمه فى نقد الشعر، فكل ديوان تجربة حياة وتعبير، تستمد خصائصه الشكلية والجمالية ومستوياته اللغوية ومناهجه التصويرية والمجازية من كلية الديوان وعالم معناه، أى أنه لا يجوز هذا الفصل بين الشكل والمضمون، بل هما وما يشكلان معطى واحدا، ولست أدرى كيف سيكون معمار ديوان تكون له فضاءات أخرى، وهذا الديوان الذى تسألنى عنه فياض بالاتكاء على موروث القرية وموروث التصوف، ووجود هذه المواريث ليس قيمة أو معطى مسبقا، بل هى وإن أعلنت حضورها فى أى ديوان يصيبها التحول وإعادة الخلق فى نسيج دلالى تحكمه تجربة الديوان ككل.

■ برزت فى ديوانيك "فاصلة ايقاعات النمل" و"احتفالية المومياء المتوحشة" سطوة الإيقاع الصاخب لحد القافية والتى ربما تتعارض مع هندسة مشروعك الشعرى فلماذا يظهر الإيقاع بهذا الشكل اللافت للنظر وهل يعد هذا امتداداً للتجربة الموسيقية التى بدأتها فى قصيدة "تعاشيق"؟

× كان السياق الزمنى والفكرى والفنى لكتابة ديوانى:

"فاصلة إيقاعات النمل، واحتفاليات المومياء المتوحشة" سياقا واحدا وإن اختلفت التجربتان فيهما، تجربة هدم أمة وإحكام قيودها ودفعها إلى حدود الانقراض، وتجربة تهديم شاعر بالسجن والتعذيب ودفعه إلى حدود الإرهاب والانتقام الثأرى، ولوعلموا فئ خيرا أو أملا لزادوا من الجرعة لألتقط أول رشاش وأهرع إلى حقول القصب ومسالك المطاريد، حتى يظل زمن الوطن متحجرا بين أقواس الخطة المحكمة: تعذيب فإرهاب فقوانين طوارئ فبقاء أبدى للحزب والحكام فى إطار حرب أهلية محدودة منظمة يتم تزويدها بالكوادر والكوادر المضادة بنظام بديع لا ينقطع ولا يتوقف.

إزاء عمليتى الهدم هاتين، وأنا - كما قلت - ملك الفقراء الجالس على عرش أبائى المنعمين بالجوع والأمية والفقر وفزع الرعب، وأنا الحارس على الرباطات والأسيجة - بلا أجر "والله العظيم"، وأنا الشحاذ المتجول فى أروقة الكلام النبيل، فأنا فى كل الأحوال مسئول عن بوابة الشكل والمعمار، أقيمها فى وجه الهدم المزدوج فأقيم معنى الإشارة والمقاومة والأمل.

وإذا كان الهدم يتجلى فى كل شئ، فإن على البناء والمقاومة أن يتجليا.. وإن كانت قصيدة النثر وآخر موجات الحداثة قد تواكبت وتشخص تجليها ضمن سياقات الهدم، فعلى شكل الحراسة والمرابطة والحفاظ على مقاليد مسئوليتى الملكية أن يجعل من لحظة الهدم وطقوسها وفعاليتها جزءا جوهريا من لحظة البناء والمقاومة، ويدهشنى أن أحدا ممن كتبوا عن الديوانين لم يلتفت إلى خطورة تجربة جعل الشكل مضمونا ومعنى.



اللوحة للفنان راغب عياد

■ كيف ذلك ؟

* لقد امتلك العربى أول حس بالذات وبالنظام وبالمعنى فى العالم يوم امتلك القدرة على بناء شكل القصيدة وإرهاصات الرجز وتخزين الموروث فى خزائن التفاعيل والأعاريض والأبحر وتكديس خبرة الأجيال وتجربتها فى ذاكرة المنشدين والمبدعين، وعلى هذا المخزون أقيمت أبنية العلم باللغة والأنساب والتاريخ والتقاليد والأراف والفصائل، وانفتح باب العلم واسعا للنقد وعلم الجمال ومناهج التأويل والجدل. وفى الديوانين شاعر لاينس أنه شاعر جماعة، يستصفى عدداً من إمكانات الشكل الشعرى، ففى فاصلة إيقاعات النمل، مثلاً، لا وجود لإمكانية فى الشكل الشعرى، ومعمار القصيدة إلا اختبرتها، النثر المجدول بالإيقاع، قصيدة التفعيلة، قصيدة البحر المركب، البحر المركب بمنهج التفعيلة الحرة والمدورة، ولغة تستمد نسغها وروحها من البدايات الأولى حتى نهايات اللحظة الراهنة، ومواجهة صخب الحاضر بإيقاعات انهياره، بصخب البدايات بإيقاعات الفرح باكتشاف الذات وممارسة الخلق والإبداع، وكل ذلك من صميم هندسة مشروعى الشعرى شكلا ومضمونا، أى أنها تجربة موسيقية تخلق معناها ومضمونها.

■ فى ديوان "أنت واحدها وهى أعضاؤك انتثرت" وما بعده ظهرت المرجعية القرآنية بشكل مكثف على مستوى الصورة والبنية الشكلية فاختفى النسق المشتت

للقصيدة وظهر السرد لماذا الاتكاء على النص القرآنى لدرجة التناص الحاد فيما اختفت مرجعيات كانت موجودة فى الدواوين السابقة (التراث اليونانى- التصوف)؟

فى الحقيقة لم تختف أية مرجعية من مرجعياتى ولا يمكن لها أن تختفى حتى لو حاولت ذلك، المسألة أن الحركة الدائمة بين طبقات ذاكرتى ودرجات انفعالى وانشغالات رؤيتى هى التى تقوم بهذا الفعل الدءوب الذى لا يهدأ كلما حاصرتنى حالة أو تجربة أو مشروع ديوان، وطبيعة الحالة أو التجربة هى التى تقوم بحرث هذه الطبقات وإظهار مكنوناتها وتفرض عليها شروطها وأشكالها، ومع وجود جميع هذه المرجعيات، إذ هى جوهر حياتى العقلية والروحية، فإن طبقة من الطبقات تغلب وتتغلب وينفسح أمامها إمكان البوح والتجلى العلنى والحضور الصائت فى نسيج العمل، فالتجربة إذن هى التى تحكم وتختار وتستصفى، ألا تنضجتجربة التصوف من آنية القرآن؟ وهل يمكن أن تقرأ ابن عربى أو النفرى أو التصوف الفارسى إلا ومرجعية القرآن والتراث العربى واليونانى داخلة فى نسيج "المواقف" والفتوحات الملكية وفصوص الحكم، وهل القرآن غائب عن مرجعية الفارابى وابن سينا وابن رشد والحكمة الإشراقية، المسألة فى خصوصية التجربة وعمق الغوص ومدى اتساع طبقات الذاكرة فى كل تجربة. والقرآن، كتاب العربية الأكبر وينبوعها الخالد، ليس مرجعية فنية فحسب، بل هو المرجعية الكبرى والرباط الأقوى بين مليار من البشر، أصل العقيدة وجسر الأخوة ورابطة الوجود المعنوى بين ثقافات وقوميات وألسنة لا تحصى، وهو أعجب كتاب لا تنقضى مائدته ولا تستنفد ولا تتوقف عطاياه، أرأيت فى الدنيا أمة أنشأها كتاب وجعل البشرية كلها مددا لها لا يغيض، فهى وجود مطلق، ووهبها مطلق اللغة، وبغيره هل كان ممكنا أن يظل عرب أو تبقى عروبة أو تنشأ حضارة تربط بين فرد أمى فى أحراش إفريقيا وبين شاعر عبقرى متفلسف كإقبال أو فيلسوف متكلم شارح كابن رشد، إن طبيعة التجربة الشعرية واتساع مدى الرابطة بين عالمها وبين أهلها المفترضين، تشترط اتساع الجسر، ولا جسر أوسع وأعمق فى ربط الشاعر - فى تجربة كهذه - من جسر القرآن ورهافة وإعجاز رابطته الخالدة.

■ طفحت الايديولوجيا على الفن بشكل لافت للنظر فى "فاصلة إيقاعات النمل والاحتفالية" لماذا سيطرت الايديولوجيا وهل تعد هذه عودة للدواوين الأولى ذات الصوت السياسى الزاعق (كتاب الأرض والدم) مثلا؟

لست أرى ما ترى، ولعلى أشير - بعدما قدمت - إلى أن كم الإبداع الفنى وتجريب الأشكال الموسيقية والأدوات الممكنة فيها يقطع بتحول صعب للشكل إلى أداء معنوى روحى واسع ويحتاج إلى تأمل عميق وبالأخص فى ديوان "فاصلة إيقاعات النمل" ولاحظ أن "الفاصلة" مصطلح شكلى يتعلق بنهايات آيات القرآن، وقد أصبح من عادة النقاد أن

يهرولوا إلى إطلاق مصطلحات وصفية تلخص وتصنف بسرعة مريحة، فإن ظهر الجانب المضموني المباشر سارعوا بإطلاق مصطلحات الايديولوجيا والمباشرة والوقوع في أسر السياسة، وأسالك بدوري، ما الايديولوجيا في ديوان مشغول بقضايا ومعاني الهدم والانقراض والبناء والمقاومة على مستويات حضارية وثقافية وعلى مستوى الماضي والحاضر، والأعراق والعقائد، إنني لم أقدم لائحة بما يجب أن يكون، ولم أقدم مقولات للتفسير والتحديد، بل كنت أصور وأهدم وأبني وأمارس آخر ما بقي لدى العربي المعاصر من تامل في وجودية الخلق وممارسة الابداع في نطاق اللغة، وعلى أي حال، إن مصطلح الايديولوجية ليس باعثا على الخجل أو الاحساس بالعار، فلو كانت عندي ايديولوجيا جاهزة جامدة مكتملة لما توانيت لحظة عن الكتابة فيها وعنها، دون أن أخشى هذا الاتهام، لأن ذلك معناه الوقوع تحت سطوة مفاهيم وسقوف وكوابيس، معظمها كاذب ومدع وملئ بالأغاليط.

وإذا كانت الايديولوجيا رؤية للعالم أو خلاصات نظرية أو وجهة نظر وهمية، فمرحبا بكل ذلك إن وجد، وأنا لا أدعي أنني أكتب شعرا خالصا أو شعرا لا جذور له أو أخطو خطوة غير موصولة بغيري، كما يفعل الآخرون.

■ بدأت دواوينك تظهر في مصر ومع ذلك لا يزال النقاد على احجامهم من الاقتراب من الدواوين لاسيما الأخيرة فما هي الأسباب التي تمنع النقاد الاقتراب من شعرك حتى الآن؟

* للنقاد أسبابهم التي لا أعلمها، وإن كنت أحاول تبسيط الموقف في أن النقاد - في الأغلب - يبحثون عن "الرائجة" من قضايا وظواهر، والرواج هنا قد يعني المصلحة أو سهولة التوزيع أو تفضيلات الصحف والمجلات للأسماء التي لا تشكل عبئا أو محظورا وقد أقول أحيانا أن النقاد يفضلون الطرق المطروقة والكتابة في المكتوب ومضغ ما سبق مضغه، وهم يخافون المغامرة أو يخجلون من توقعهم لفضيحة عدم الفهم أو عدم الإلمام بطبقات النص، وبعضهم يخيفه وهم سخيف لا حقيقة له وهو أنني شاعر مثقف وصعب وهي تهمة كاذبة لا أحب لهم أن يصدقوها، وقد انكشفت لي منذ فترة وجيزة نزعة في غاية الغرابة عند عدد من النقاد والدارسين، وهي أنهم قبليون عشائريون متعصبون للصعيد وشعراء الصعيد، باعتبارهم شعراء شعبهم المختار، أدهشتني هذه النزعة، وأنا في سبيل طلب الحصول على الجنسية وتقديم مستند بشجرة العائلة، وهناك نقاد آخرون، بعضهم أصدقائي منذ أربعين عاما لم يذكروا اسمي أو شعري مرة واحدة في كتاباتهم باعتباري قوميا اسلاميا رجعيا غامضا منتميا للنخبة المنعزلة الخائنة العميلة المتآمرة.. الخ. ثم إنني رجل بلا نفوذ فلا وجود لي في مجلة أو صحيفة، ولا عمود لي هنا أو هناك، وحتى التليفزيون لم يعكره وجهي بإطلالة واحدة، بل قد يبدو أحيانا أنني "الحيطة الواطية" يستطيع أن يتطاول علي بافحش السباب العلني المكتوب وغير المكتوب صغار وكبار من سفلة

البشر وحثالات المتكسبين الأرزقية.

هذا بشكل عام، أما بشكل خاص وأعمق، فإن عدداً كبيراً من النقاد الجادين والدارسين المتميزين، قد تناولوا الدواوين والقصائد بالنقد والتحليل والدراسة، عبر مناهج النقد الحديثة من واقعية اشتراكية أو بنيوية أو أسلوبية، أذكر منهم، بكل اعتزاز وتقدير: فريال غزول، محمود أمين العالم، صبرى حافظ، محمد عبد المطلب، غالى شكرى، شاكر عبد الحميد، صلاح فضل، محمد حافظ دياب، حاتم الصقر، شكرى عياد، جابر عصفور، حامد أبو احمد، رمضان بسطاويسى، لطفى عبد البديع، وآخرين كثيرين لا أتذكرهم الآن، كما أن هناك اهتماماً جامعياً فى دراسات الماجستير والدكتوراه.

■ يعتبرك الكثيرون الأب الروحى لجيل السبعينيات بينما يرى كثيرون أن هذا الجيل «أدونيسى» الأبوة كيف ترى علاقتك بهذا الجيل وكيف تقرأ قصيدته وهل تمثل إضافة لمسيرة الشعر المصرى؟

- لقد سئمت ، وسئمت الحياة الثقافية هذه المماحكات الفجة والثرثرات النيئة حول تقسيم الأجيال وتصنيفات الإبداع العشرية غير الصحيحة وغير الثقافية ، وكرهت ذلك المصطلح البذئ الذى نُقل من مجالات علم النفس الباثولوجى التحليلى إلى مجالات الحركة الثقافية، مصطلح «قتل الأب»، وكأن قصاع الفت وخزائن الغنائم على وشك التوارث والتقسيم وتحديد الأنصبة، وكأن كل جيل «بالمعنى المطروح» قد حرم من يليه حق الميراث وفرصة التحقق ولقمة الخبز وزهو الشهرة والذيوع.

إن التقسيمات الصحيحة والتصنيفات الأدبية والثقافية والإبداعية لا يمكن إجراؤها إلا على أسس فكرية وفنية وإبداعية، كأن تكون مدارس أو مذاهب أو تيارات أوظواهر.

لقد تعبت من هذه النقاشات القبلية والعشائرية، وأرى أن الحياة الثقافية والإبداعية تزداد فقراً وبشاعة وغوغائية كلما ترسخت وتجذرت هذه التقسيمات العصابية.

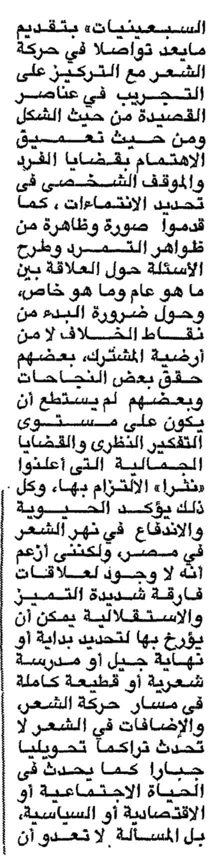
ومن بين هذه العكارات تلك العادة المقيتة فى توثين تجربة شاعر وإعلان الهيمنة المطلقة لزعيم ما من الزعماء الإبداعيين مهما يكن من قيمة أوإنجاز أو سطوة لهذا الزعيم أو ذاك.

ولست أدعى أبوة أحد، والنقد وحده هو المنوط به تقديم الدراسات التشريحية التى تبين ملامح الآباء فى الأبناء، ودلالات انتقال الملامح وتكوين السلالات الفكرية والفنية والإبداعية وأسباب وعلل الاستجابات المختلفة والمتناقضة.

وكثيراً ما أتصور أن الشعراء فى عصر ومرحلة ومعطيات بعينها يشكلون أوركسترا يقدم معزوفة واحدة تتوحد فيها تنويعات الات العزف وتنويعات الأنغام.

ومن طبيعة الأمور أن يعجب شاعر بآخر وأن يتأثر به أو يتابعه لبعض الخطوات، وأرى أن الدراسات التفصيلية المعمقة مازالت غائبة وسط هذا الضجيج الغوغائى والعصابى.

وقد قامت تلك الكوكبة التى يسمونها «شعراء



السبعينيات» بتقديم مايعد تواصلا في حركة الشعر مع التركيز على التجريب في عناصر القصيدة من حيث الشكل ومن حيث تعميق الاهتمام بقضايا الفرد والموقف الشخصى فى تحديد الانتماءات، كما قدموا صورة وظاهرة من ظواهر التمرد وطرح الأسئلة حول العلاقة بين ما هو عام وما هو خاص، وحول ضرورة البدء من نقاط الخلاف لا من أرضية المشترك، بعضهم حقق بعض النجاحات وبعضهم لم يستطع أن يكون على مستوى التفكير النظرى والقضايا الجمالية التى أعلنوا «نثرا» الالتزام بها، وكل ذلك يؤكد الحيوية والاندفاع في نهر الشعر في مصر، ولكننى أزعم أنه لا وجود لعلاقات فارقة شديدة التميز والاستقلالية يمكن أن يؤرخ بها لتحديد بداية أو نهاية جيل أو مدرسة شعرية أو قطيعة كاملة فى مسار حركة الشعر، والإضافات في الشعر لا تحدث تراكما تحويليا جبارا كما يحدث فى الحياة الاجتماعية أو الاقتصادية أو السياسية، بل المسألة لا تعدو أن تكون نفى الركود وتعميق الرؤية وتوسيع الأفق.



اللوحة للفنان راغب عياد

■ قصيدة النثر ظهرت فى مصر بشكل كبير فى الآونة الأخيرة هل تعد امتداداً مصرياً طبيعياً للحركة الشعرية الحداثية أم أنها تقليد لقصيدة النثر الشامية؟

– على الرغم من شيوع أفكار «الكتابة خارج تصنيف الأنواع الأدبية وأجناسها» أو الكتابة غبر النوعية، وهى أفكار شائعة فى النقد الأوروبى وفى نظرية الأدب، وعلى الرغم أن المصادر والينابيع فى تجريب الأساليب والمناهج والإبداعات عبر مراحل وحركات وتيرات يتوالد بعضها من بعض فى الثقافة الأوربية، لكنه بات معتادا أو طبيعيا أن يتم الانتقال والتأثير من الشمال إلي الجنوب، وهى مسألة لاعيب فيها بحد ذاتها، والعيب كل العيب في هذه الهشاشة والسلبية والتطفل الممسوخ الشخصية فى معظم ما يتم من طرق

التلقي عن الآخر، بعد أن غدا هذا الآخر هو المعيار والسقف وعلامة الاتباع والتقليد المتطفل.

حقا إن النثر الفني الذي يصل إلى حدود الشعر موجود وقديم ونماذجه العليا الرفيعة بلا حصر، ولا باس في أن يحاول أي كاتب أوشاعر أن ينفخ من نيران روحه في طينة النثر حتى يعلو إلى مستوى رفيع، بل ولا باس في أن يعد النثر إيقاعا خاصا يدخل في نسيج إيقاعات القصيدة التفعيلية أو المدورة أو الملتزمة بنظام الأبحر، بل ولا باس في أن يحاول الموهوبون أصحاب الرؤى المتقدة وطموحات الروح العبقرية أن يخلقوا جنسا من الكتابة يسمونه «قصيدة النثر» ، ولا أظن أصحاب هذه الطاقات الاستثنائية يتوفرون بكثرة في مثل زماننا وثقافتنا، والذي يتوفر ويتناسل ويتكاثر ويملأ الساحات والمقاهي والصحف والمجلات بغوغائية المغالبة والتنطع «والمجاحشة» الوقحة، هو التجلي الوجودي للضياع وزمن الانفتاح والدونية الثقافية وعبادة الاستهلاك واللذة والانخلاع من القيمة وتلقي مزابل الأمم ، في مثل هذه اللحظة الثقافية والحضارية يمكن أن يدعي أي إنسان أن ما يقدر عليه، بجهله باللغة وباخطائه المضحكة في الإملاء والنحو وبانعدام الموهبة وخواء الروح والضمير ، هو الشعر أو العلم أو النقد أو ماشاء من ضروب الفكر والإبداع.

■ : هل ينصب هذا على كل شعراء النثر؟

* ولا مشكلة هناك في أن يدعي أي فرد مايشاء ، ولكن مشكلة كتاب «قصيدة النثر» هي أنهم يفرضونها جنسيا أدبيا وحيدا ونهائيا، ويصرح بعضهم بمدى تقززه أو استهجانه أو رفضه المبدئي لقراءة أي شعر به موسيقى، المسالة إذن داخلة في الصراع التناحري والمقولة البذيئة المنحطة: «قتل الأب»، وعجيب ويستحق الفحص الطبي والتحليل النفسي أن يشتمل هذا الصراع التناحري، وأنت لا تلمس موهبة ولا تلحظ معاناة فكر أو اقتحام مجهول أو- حتى- إجادة لغة، ولكنك تجد الكثير مما يتقممه معظم كتاب «قصيدة النثر» غير الموهوبين وغير المثقفين من بعض المترجمات أو مجموعات صعاليك آخر الزمان، كما يدهشك هذا الكم من الهراء وافتعال الخروج على أي قيمة والدعوات المريضة المشبوهة إلى الممارسات الشاذة والعلاقات المحرمة ، في نطاق ماهو سهل لا يكلف نضالا أو تقديم جهد يذكر، أحيانا أقول لبعضهم: أنا معك في اقتحام المناطق المحرمة والخروج على الأبنية الراسخة، أليست الحرية ضمن هذه المناطق؟ أليست مقاومة الإذلال وسحق المواطن والوطن وعلو العدو الداخلي والخارجي ضمن هذه المناطق ؟ أفلم تجد عالما لقصيدة النثر إلا اغتصاب الأخت والأم والعمة واللواط بالأهل، وهل تعد هذه المحرمات قضية تيار في الشعر والحياة.

أما عقلاء هذه الموجة، ومعظمهم كان من شعراء التفعيلة، فإنني أسأله: ما الثمن المقابل لإسقاط الموسيقى ، أي فكر عبقري أو رؤية فذة أو لغة جبارة تلك التي ضحيت من أجلها بالموسيقى، التي هي عنصر من عناصر الكون وتشكيل الوجود!!

أظن أنها موجة

ستنحسر عن مكاسب شحيحة، وسوف يكون من فائدتها فحسب أنها حركت الجدل وأحدثت في الركود بعض التوتر.

■ ولكن البعض يراهن على الربط بين «قصيدة النثر وتجليات الحداثة»

إن ربط «قصيدة النثر» بالحداثة ربط لا معنى له، فهذا الجنس الأدبي ليس جديداً ولا حديثاً، والحداثة رؤيا شاملة لا ترتبط بإسقاط الموسيقى أو الالتزام بها، بل هي وجهة نظر في التطور وعلاقة العلم بالمجتمع وإفرازات المجتمعات التي خاضت تجارب التحول في أنماط العمل والإنتاج والعلاقات بين الأفراد والمؤسسات والقيم الجمالية والاستعمالية لمنجزات العلم وأسس التنظيم في السياسة واخلاقيات النزعة الإنسانية.. إلخ. ولا علاقة سببية هناك بين الحداثة وقصيدة النثر، وقد تكون لها عند كبار المبدعين لها صلة بنزعة التجريب أو تهرؤ الأشكال أو ملل العادة، وما أشبه ذلك.

■ ما هو ردك على مقولات موت الشعر في مصر لصالح الرواية (حالياً) وأن مصر على طول زمانها لم تنجب شاعراً كبيراً؟

* هذه إحدى المقولات البيئية الدالة على القطرية والعنصرية المقيتة، ولن يكون ردي عليها بقطرية وعنصرية مضادة، ودعك من حكاية «الشاعر الكبير» هذه، فهي الأخرى صفة لا معنى لها في حقيقة الإبداع، فقد يخلد على الزمان شاعر بقصيدة واحدة، وقد تخلد امرأة جاهلية غير معروفة ببيتين أو ثلاثة.

وباعتباري شاهدا متابعا للأقدار الشعرية المعاصرة، فإنني أعرف أسرار تكريس عدد من الشعراء «وتعيينهم» شعراء كبارا يلتزم النقاد بالتوجيها الحزبية أو الأوامر السلطوية أو توظيف أجهزة الدعاية والإعلام للوقوف وراءهم والإلحاح بفرضهم، ناهيك عن الأخويات والعشائريات والإنتماءات المكرسة، وإنني أعيد قراءة الأعمال الكاملة لشعراء «كبار» فلا أجدهم إلا فقاعات ونفافيخ كذب وزيف.

الحقيقة أن الشعر العربي كله وطن ثقافي واحد لكل الشعراء، لا يتميز فيه قطر عن قطر ولا بلد عن بلد، لأسباب عرقية أو عنصرية، ولست أدري كيف أفهم أو أعزل الموجات الثلاث: الإحيائية والديوانية والأبولونية عن منوجات الحداثة التفعيلية هنا أو هناك!

إذا جاز في الرواية أو القصة أو المسرحية أو المقالة أن يشار إلى تميز بلد عن بلد، فذلك لأسباب وظروف الأسبقية في الاتصال الثقافي بالغرب، وهي من صنع التاريخ والصدام الحضاري والانفتاح على أوروبا الحديثة منذ مطلع القرن الماضي، أما الشعر بالذات، فله شأن آخر، قديمه يرفد حديثه، وحديثه يطرح إشكاليات إعادة قراءة وتأويل قديمه، وفي قلب هذا الوطن الشعري الجامع، يكون من أسخف السخف أن يمتد الصراع على الريادة والقيادة وأحقية النفوذ من مجال السياسة والعلاقات الدولية والقطرية إلى الشعر، الذي قد يغير مساره أو يفجر طاقاته شاعر متفرد ولو كان ينتمي لخيمة وحيدة في أصغر بقعة، فهو- بشعره- مواطن في امبراطورية الشعر التي تعلو على ألوان جوازات السفر.

الديوان الصغير

مختارات من شعر

محمد عفيفى مطر

حـدائق الـزقـوم

تموَّجَتْ ضفائرُ القمر
وسار فى حدائق المياه
ومَسَّحَتْ براعمَ النبات فى سياجها يداه
وقال: عام خير..
فبلَّلَتْ لسانَها الجذورُ
غمغمت، فقهقهت ملامح القمر
وجاس ضاحكا خلالها يراقص الشجر
وقال: عام خير..
تهدلت ضفائر القمر
ونام تحت سروة غريبة الثمر
ظلالها كواكب تعانق الأفول
ثمارها عرائس تطير فى الحقول
فيحلم النبات فى مناجل البشر
وتحلم الدروب فى سنابل الشتاء

تبعثرت ضفائر القمر
وشاب فى السماء سالفاه
وحطت الرؤى على ذؤابة الشجر
بسبع سنبلات يلتهمن سبعة من البشر
ويورق الدم الغريب سبعة من الكتب
فيستحم ثم يقرأ القمر:
"ستصبح المياه فى حدائق المياه سروة
جذورها تغوص فى النحور
تساقط الرماد فى مواسم الثمار.."

(١٩٦٢)

مجـنون

صرير الباب أوقع من يدى قلبى
وتحت تحيُّر الأصداء - والمسمار فى الركبة -
صعدت السلم المفروش بالرعب
ودقت ساعة مكتومة با لخوف تسقينى وتطعمنى.
أيمكن أن يموت الآن شئ واحد فى القلب
وسنُّ الشوكة السوداء
يسمِّركوكب البازلت فى صدرى
يسمر فى دمى الأصداء
وصوت فاجع الترجيع بالأشعار
تخثر فى دمى والدود تحت الجلد يرعاه
أيمكن أن يموت الآن شئ واحد فى القلب !!
صهيل الخيل، والأقدام، فوق حوائط الشرفة
تشد علىَّ حبلا أسود الكتان
فتعشب أوجه القرميد با لحيات
وما زالت عروس الشعر بالغرفة
تغطى الصدر والردفين بالأعشاب
يهرب فى جدائل شعرها كوكب..

تَوَتَّر بين فرعى سروة ليلية حبل من الكتان
وفوق الحبل ترتعد العصافير المسائية
وتحت الحبل آكل صرختى وأسير فى الظلمات
يمزقنى رنين الساعة الوحشية الدقات
حوافر صوتها اخترقت عظام الرأس،
تختنق العصافير المسائية
يحط الطائر الليلى فى قلبى

وموسيقى تدق الرعب فى العالم
ويوغل صوتها الممقوت فى الإنسان
والأشياء..

(١٩٦٢)

مرثية إلى أنور المعداوى

قد جئت إليكم - عبر فصول الأرض -
أتكلم عشبا، أضحك أقمارا،
أبكى أمطارا خضراء
أتنفس طميا، أرقص برقا وغناء
أتطوّح صيفا علويا
قد جئت إليكم.. أتأرجح فوق الحبل المشدود
من أبعد ساقية فى الريف.. إلى
البرج الصخرىّ الصامت فى الميدان..

الأمُّ - الغولةُ كانت ترقص فى الميدان
نتفت ساقيها، صبغتْ شفتيها وظفائرها الليفية
الأم - الغولة كانت تضحك فى المذياع
كانت تتلوّى فوق المسرح،
تصرخ فى ورق الإعلان
الأم - الغولة غسلت إبطيها بنبيذ الجوع
أكلت أطفالا سمرا واستلقت فوق سرير حجرى
كى تلد رجالا صفرا منفوخى الأبدان..

* * *

كنا فى عصر اللبلاب
نبتهل إلى الجميزة كى تبقى فصلا
آخر
أن تهوى فى سنوات هزيمتها خضراء
كنا نبتهل إليها كى تبقى حتى تهجرنا الشمس القاسية السوداء
كنا نبتهل.. فَمَنْ يسقينا حين اقتطع الصمت الأسود
ضرع الأرض !!

* * * *

قد جئت إليكم.. أتأرجح فى مشنقة اللبلاب
أغتصب اللفظة بعد اللفظة، أصرخ:
يا.. يا أرض
كونى قداسا يُتلى فى صلوات الرفض
كونى سكينا تغرس فى أضلاع البغض
كونى لفظا مسنونا يفقأ عين الصمت

* * * *

جفناى امتلآ برماد الشمس
صدرى ممتلئ بالكلمات المعشبة المختنقة
عينى بالرؤيا محترقة
قد جئت إليكم فوق الحبل المشدود
يقتلنى أن اتلفَّتَ أو أرتد
فرأيت الأمَّ - الغولةَ تحت الصهد
عرّتْ ثدييها للزوار
كشفت عورتها، فاستخذَيْتُ.. أدرت الوجه
فزلت قدمى
وهويتُ على صمت الميدان
تتكسر فى رأسى أظفار الصخر

يتحشرج فى حنجرتى صوت الغرين
والغيطان

* * *

إفتح عينيك الآن على سفر التكوين
الصامت فى حنجرة الأرض
وتحسس موت النطفة فى الرحم السفلية
واملأ رئتيك الفارغتين
بعبير الظلمة،
واشرب ما ينصبُّ من البئر المنسية
وانتظر الشمس الأولى كى تشتعل جذور الطمى..

* * *

افتح عينيك الآن على أعشاب الأ رض
وأغسل جفنيك بما فى الطمى من الأسرار
وتَأوَّه فى ساقية الصيف
وغمغم فى الأمطار..

(١٩٦٥)

الجوع والقمر

-١-

هبّتْ هياكلُهم من الأرض - البوار
عظما رماديا، بقايا من كفن
فالجوع مد أصابع النيران حبلا فى النحور
والطمىُ أزَّ كأنه حطب بقلب النار،
صوت مرهف دامى الصدى فى الكون طَن
يستنفر الموتى، يشق عن الجماجم
سكرة الأرض - البوار
والصبية المتوحشون تخلعت أظفارهم
فى الأرض بحثا عن جذور ميتة
وقفوا قليلا، حدقوا فى الصمت، أعشاهم
صراخ الضوء فى عين السماء الباهتة
خطفتهم الرؤيا فناموا فى النهار.
والريح أفعى تغتلى أحشاؤها جوعا،
فدارت والتوت حول الجسور
فَحَّتْ، عوت، نادت لتوقظ غفوة الموتى:
لقد جاع الصغار
جاع الصغار
جاع الصغار
فانشقَّ فى ليل القرى ملح القبور
هبت هياكلهم من الأرض البوار
وتحلَّقوا حول القرى
أسوارَ عظم فى بقايا من كفن
جاسوا خلال الدور، ساروا فى الحقول الخالية
نادوْا.. فردَّ صدىً أبحُّ فى الظلام
غنوا.. بكوا.. شقوا الجيوب البالية
(لا شئ يأكله الصغار
فاترك عباءتك القديمة يا قمر
واسرق لهم بعض الذُّرَة
بعض الذرة
بعض الذرة..)

-٢-

الأمهات بلغن سِنَّ اليأس فى صمت القرى
عاما فعاما والسراويل القديمة فى انتظار
فخرجن فى ليل القرى

يخمشن أفخاذا ويلطمن الفروج
يحلبن أضواء البروج
يشهقن إغراء ويبكين ابتهالا للقمر
(لا تلتفت للحور.. لا تأخذ مناديل السفر
منهن.. جئنا يا قمر
أدخل هنا،
واسق السراويل القديمة يا قمر..)

-٣-

الصبية المتوحشون
تركوا أصابعهم بقلب الأرض،
قاموا يصرخون:
(إن كنت تسمعنا فألقِ جماجمَ الموتى التي
رُصَّتْ كؤوسا فوق مائدة السماء
دعها بِما فيها من الخمر التى
عُصرت لهيبا فى دماء
واجه بعينيك العيونِ الغاضبة
إن كنت تسمعنا فثَبِّتْ عينك الجوفاء فى عين البشر..)

-٤-

الموت يمشى فى القرى
خطواته فى الريح جسر لا يرى
يمشى بطيئا،يخلع الأكمام،
يرمى ثوبه فوق الفضاء
أنفاسه دارت لتطفئ كل مصباح مضاء
فجرى إليه الصِّبْيَةُ المتوحشون
لاذوا برجليه.. فغمغم فى صفاء
ناحوا له فجثا وغمغم وابتسم
وأضاء فى عينيه مصباح الألم
صاحوا به:
هذا قمر
فمشى بهم.. خطواته فى الريح جسر لا يرى
ألقى عباءته عليهم وانتفض
لم يشعروا بالموت وهو يطير فى جوف السماء
رقصوا بكفيه ونادوا:
(يا قمر
هبنا الذرة
هبنا الذرة
هبنا الذرة..)

(١٩٦١)

العشاء الأخير

أبى ضَمَّ فضل العباءة
على منكبيه الهزيلين فأهتز تابوت قلبى
ونادى:
(خذ السمسم المرَّ، هذا رغيف الشعير
تبلغْ به لقمةً لقمةً كى تذوق الدماء التى
أُشربَتْها السنابل
تذَّوقْ به طعم لحمى الذى كان يشويه
صهدُ النهار المخاتل
تبلغ به واحذر الأرض..
دنياك دنيا الردى والفجاءة.)
وأمى التى عصَّرت ثديها للقبور
تعرى لىَ الصدر. (خذ يا فتاى الصغير.)
وقد شيعت سبعة من بنيها
إلى الأرض. (هذا دمى يا فتاى

الصغير.)
حكاياتها طائر صلبته الرؤى. (لا تخف
غير هذا التراب.)
ومدت لى الندى كأسا من الثلج تطفو
على وجهه رغوة من دماء وطين
(رهيب هو الموت.. عسرى من اللحم
"محيى" و"نور".)
أبى ضم أمى وقالا:
(خذ الآن هذا العشاء الأخير
ستمشى من الدار فى الصبح،
لا تنسنا ليلة العرس..)
فاهتز تابوت قلبى..
****
وأفلتُّ من طائر الموت عاما فعاما
وراوَغْتُه حين سالتْ مناقيره فى الرياح
الخفية
فصلبْتُ نَفسى على صهد نهدين من
غير عرس
ومن غير ماء
فواجهت أرض الردى والسكون
وطيرت من عش قلبى صقور الجنون
أغنى إلى الأرض، أهتز فى عرسها
بهلوانا
وأرتد فى آخر الليل أعوى مع الريح،
كى أسلخ الجلد..
أرتد من تحته أفعوانا
أعض الوجوه الرهيبة
وألتف حول الرياح الخفية
****
وحُمِّلْتُ فى القلبِ تنين حزن
وأخفيت عينيه فى رعب روحى،
انطلقتُ
من الصبح فى طيبة، وآدعيْت السرور
قريب أنا.. يا صديقاً أرى جرحه فى
الضلوع
أرى حفنة من يمام القرى فوق عينيك
حطت وطارت.. على صدرها آية من
دماء الوداع
قِريب أنا فانتظرنى
تأرْجَحْ بدوامة الصمت واكتمْ بجنبيك
بعضِ الدماء
وأَغْـمِضْ على مـا تبـقّى من الأرض
والشمس جفنيك،
وازرع على صخرة الأرض بعض
الأغانى الأخيرة
أرى بيننا سور رعب.. وآ..
يا صديقى انتظرنى
وخذنى إلى ظلك الجاثم المستجير
وخذنى قريبا من الجرح،
هبنى قليلا من اللحم
واسكب بصدرى
دما باردا معتما يطفئ النار فى
الصدر،
أطفئ نوافير قلبى
وخـذنى إلى صوتك الرحب يا.. يا
صديقى انتظرنى
وقد صارت الأرض هذا الطريق الذى
بيننا
وقد صار هذا الرماد الذى يملأ الكون
سورا
من الرعب يقصيك عنى
ويقصى دمى عن عروقى
فما عاد فى الصدر عش انتظار
وضيعْتُ زادى من الخبز والخمر،

صبّتْ سواقى النهار
عصير الطريق
وفى الليل ناديتنى يا صديقى
من الكون:
(خذ من دمائى دواء الزمان الحقير
وخذ فلذة من ضلوعى
ونم ساعة تحت ظلى..)
بعيد أنا يا صديقى..
وفى وحدتى لم أعد أستطيع العشاء
ولا أســتطيع الكرى قــبل أن ترجع
الأرض ما ضاع منى
فيا أيها الطمى.. أرجع لدوامة الريح
قلبى
ويا أيها الأفق صُبَّ الرؤى فوق عينى
ويا أيهــا الطمى أرجع لأمى بنيــهــا
الصغار..

* * * *

حصانى هو الريح فى مسرب لا يُحَدّ
وخمرى جرار من الرعب،
خبزى دوار
فان تتركينى.. أمت.. يا سواقى النهار.
وحيـد أنا.. يا صـديقا بلا أعـين أو
شفاه
وحيد أنا فى مهب الحياة
وقد فر قلبى من الأرض
للأرض
للأرض
هاجرت من واحة الانتظار
فيا كـوكب الرمل والصـهد والريح..
خذنى..

(١٩٦٤)

الأم المجنونـــة

إفتح عينيك الصافيتين
وانظر من ثقب الأرض شعاع الشمس
الأولى
والضوء المنسكب من القمر الأول
انبش قبو الظلمات
يا طفلى.. يا "محيى الدين"
إنزع خصلات الشعر من الطين
وارفع أذيال الكفن المبتل
وتعلم غرغرة الآهات
لا تضحك حتى لا تخطفك الحوريات
لا ترقص فوق معارجهن الفضية
ثدياى امتلآ.. فامنح صدرى شفتيك
امنحنى زنارى المقطوع
واصعد كى تشكو من ظمأ أو جوع
واصرخ لأغطى ساقيك العاريتين
إصعد.. فـفطائر عيدك ما زالت تعبق
فى جوف التنور
والقمر الأخضر ينبت عشب الجنيات
والشــمس الأولى تدرج فى مــعــراج
الصمت
والفرس البيـضـاء تدق حـوافرها فى
عتبات البيت
فاصعد من أعماق الموت
يا طفلى.. يا محيى الدين
إصعد من أعماق الموت..
إخضرّى يا ريح الليل المفجوع
حفّرتُ جدار القبو.. فرفَّ عبيرُ الحنطة
والحناء
إستيقظ يا قمر العشب السكران
غمغم يا جرس الشمس الزرقاء
طفلى يتلفت فوق الأحصنة الخشبية

ويطير خلال الريح.. على عربات من
قش ووسائد من ريش
طفلي يتخاطف سيف البرق ويركض في
الأمطار
يتردد صوت خطاه خلال الظلمة في
الآبار
ينطلق غناء وهواء في البرية
طفلي يرقد في أقبية البحر الزرقاء
ويطير بسروال من زيد،
ويحط بنافذة الميناء
فيخاف عويل الطرق الأسفلتية
ويطير ليهرب في الصحراء
نبعا وزروعا ونشائد حب بدوية
ويهاجر فوق حصان الريح
فأشم عبير لفائفه الأولى
وأجس يديه على ثدييّ الممتلئين
هذا صوت الطفل الضائع يصعد من
أعماق القلب
يبكي في غرغرة الرعب:
(أمي.. خطفت روحي بنت السلطان
دقّت في صدري قنديل العشب
غرست في جنبيّ السيف القمريّ
المخضر
زرعتني في منبت نهديها قارورة عطر
في ليلة عرسي.. خطفتها الغيلان
وانسكبت في قلبي موسيقى الموت..)
إجلس في ملقى قنوات الطمي المعشب
يا محيي الدين
واحلم في ظل الجُمَّيْزَةِ
وأسمع موسيقى الأرض تطن بساقية
الطين
حتى أبحث عن خِطِّيباك الهالعِةِ العينين
سأمر خلال الأبحر،

سوف أمزق وجهي الذابل في الوديان
سأولول حتى تسمع صوتي بنت
السلطان
عودي من أغوار السجن
فوق سرير العرس الفارغ حط الصمت
صبي في قنديل العشب المطفأ بعض
الزيت
يا بنت السلطان
يا فرسا تنتهب شعاع الشمس
يا وترا مشبوكا في قيثار الريح
عودي من أغوار السجن
فوق سرير العرس الفارغ طارت من
أقدام الجن
حفنة ثلج مصبوغ بالدم
عودي من أعماق السجن
فوق سرير العرس الفارغ حطت
خفاشات الملح.
يا بنت السلطان
يا أغنية القمح المسروق
عودي من أعماق السجن
واخضري في صلب الدار
عودي عودا يطرح ما لم نعرف من أثمار
فوق سرير العرس الفارغ كوني الشجر
الوارف والأطيار
كوني خاتم محيي الدين
كوني رحما تنفض طمي الأرض
فتملأ وجه العالم بالأطفال..

(١٩٦٤)

دلتا النهر الأسود

-: ماذا يملأ عينيك الطافحتين بشمس

الجوع؟!
-: يملؤها شبر من أرض خضراء
يملؤها شباك يشرب من حنجرة الريح
وشرارة برق تخطف قلبى الطائر فى الظلماء
يملؤها أن أتخبّط بين نصال الرعد
مرتعشاً أطرح فوق الأرض قميص دماء.
-: الأرض تدور على محورها المائل،
لن يأتينا فصل الرعد
وشتاء البرق الأخضر لن يأتينا قبل الصمت.
-: آه !! لو كنت ملاك الموت
لغسلت الأرض من الضوضاء
وشنقت لغات الأرض
ونصبت مقا صل فوق الجسر،
بنيت مدائن صمت
-: ماذا يغريك فتبحث عن فاكهة السنط؟!
-: الليل القاسى ينصب لى أشراك اللغة الأنسية
يشنقنى الليل بما ينهدل من الأجراس الغبشية
يطرحنى تحت سنابك صوت من فخار
وأنا أسمع ريحا تولد فى الأعماق
أنتظر هبوب اللغة السفلية..

* * * *

يسألنى شجر الصفصاف:
(من أية ريح ملعونة
امتدَّ الخنجُر.. مزق ثديى النابت فى الأعماق
من أية أرض مطعونة
انسربت حية ملح تنهش رحمى الثمرية
فأظل على شطآن النهر بلا أزهار
أخضر ربيعا بعد ربيع
وأموت بسن اليأس بلا أثمار !!)
يسألنى شجر الجميز:
(من يحمل منى سلة أثمارى الذهبية
ويراوغ.. يترك تحت الصهد صغارى الأيتام !!
من يأخذ منى خشبى الطيب كى يصنع مقصلة خشبية
أو يصنع منه النعش أو التابوت !!)
يسألنى القمر السهران:
(من يملك وجه الأرض..
فيحرم من ثديَّى صغارى الغرباء !!)

* * * *

أقدامى انغرست فى الصخر
نهداى انفتحا فى أعماق البحر
وركعت ألملم شعرى الأخضر فى الظلماء
وأنادى الصمت فيدفق بالأبناء
ألقمهم ثدى السنط على شطآنى الشرقية
وأقص عليهم بعض حكايا الجوع الطافح بالأحلام
فتحط عليهم شمس الرعب
أدفنهم بعد العصر بشطآنى الغربية
مضمومى الأيدى، يرتعشون بأكفانى الكتانية..

* * * *

من أعلى الوادى انطلق الفارس ذو الأجراس

يستجمع فى عينيه الصيف التائه فى الصحراء
يرتاح لما تنطقه الأرض من اللهجات الرملية
تضحكه جنيات ترقص فى خلجان الريح
فى الليل يغمغم بالأحلام
فى الصبح يصلصل بالآلام
ويجوس خلال مدائن صمت وحشية
وتضيق عليه البرية..

****

-: ماذا أبقاك هنا يا طين الأرض السوداء
ماذا أبقاك فلم تهرب حتى أرصفة البحر !!
-: أبقانى جرح فى الأعماق
محفور فى صلبى ينزف عشبا للأغنام
وصغارا للأرحام
وفطائر عيد للأيتام
ورجالا سمرا ونساء يغمرهن العالم بالأحلام
وحدائق شجر لا يهجرها ثمر طول العام.
-: ماذا يبقيك الآن وقد طمرتك الريح
واندمل الجرح الطيب فى جنبيك
ماذا يبقيك ورعب العالم يصرخ فى عينيك ؟!
-: يبقينى حلم بالأمطار
وفصول الرعد الطائر بالأثمار
أنتظر ثمار السنط وأزهار
الصفصاف..

****

ينحدر الفارس ذو الأجراس
من قلب المدن الوحشية
يتكئ على أسوار الريف
(ملعون - إن لم يثمر - شجر التين.)
يذهله صوت يندب فى الآبار
(ما أقسى الأرض إذا لم ترحم صوتا يرقد فى الأغوار)
تنغرس خناجر صمت فى جنبيه
(موحشة أنت.. أيا أطلال)
يشعل غليونا، ينظر صوب الشرق وصوب الرب
(من أى سماء تشرق شمس الرعب؟!)
-: ماذا قالت أجراس الموسيقى السفلية
حتى يهتز السيف بيمناك ؟!
-: أجراس تندب فى مرثية الليل
أجراس تبكى جرح الأرض السوداء
-: والسيف الغاضب فى يمناك ؟!
-: إنى أنتظر الليلة فى أبواب الرعد
أنتظر عبور الأشباح لأقتل شبح الصيف الأسود
وأحاكم شجر الصفصاف
وأقيم صغار الأرض شهودا حين أميت الجميز
وأعيد الجرح النازف فى أعماق الأرض

****

أنصت يا شجر الصفصاف
وارفع خصلات الشعر الطائر واكشف
هذا الصدر
آ.. ها.. !! أين النهدان، وأين أضعت
الأرداف؟!
من أخرس فيك اللبن الحي.. فعشت
على
شطآن النهر بلا أبناء
وغفوت الليل فلم تتراكض فوق الأرض
سيولا بشرية
وأضعت عصيرا كان يبشرني بالنسوة
والأبناء !!
أهدرت دماءك يا صفصاف
لتعود امرأة جبلى أو أطفالا لا يغترفون
حليب الأرض
(فليقتل شجر الصفصاف
فليقتل شجر الصفصاف
فليقتل شجر الصفصاف..)
أنصت يا شجر الجميز
في أي عصور الرعب تعيش فتحمل
طيبة هذا القلب !!
أثمرت سلالا ذهبية
وغفوت لتغرق في الأحلام
فأضعت طعام الأيتام
أهدرت دماءك يا جميز
لتعود رجالا وخناجر
(فليقتل شجر الجميز
فليقتل شجر الجميز
فليقتل شجر الجميز..)

****

صرخت عذراء الأرض المهجورة:
(فارس قلبي الطيب
لم يأت من الأسفار الليلية
قتلته الأيدي الشبحية
نثرته رمادا في الغيطان وفي أصلاب
الدور
سكبت دمه في الآبار
أكلت عينيه الأطيار
شرب النهر الصامت خمر القلب
آه.. يا فارس قلبي الطيب
صوتك في أعماقي يعشب ليل نهار
يبتهل نداؤك : "يا صفصاف
أثمر حتى نطعم يوم العرس.
تخضر صلاتك : "يا عنقود البرق
إملأ كأسك حتى نسكر يوم العرس
واعزف يا قيثار الرعد
حتى نرقص للموسيقى السفلية.")

****

-: أحلم أن امرأتي العاقر وضعت بنتا
حبلى
بعد قليل وضعت طفلا يحمل خنجره
في
الصبح ويذهب للكُتّاب
أحلم أنهما رضعا ثدى الأرض وثدى
الشمس
قالا شيئا فانفجرا في ضحك صاف
-: ماذا قالا ؟!
-: قالا لغة لم أسمعها في أركان
الأرض..

مائدة

لفائفهم، وتراب الظهيرة، والزيت فوق الجباه
وشئ بأوصالهم يتنفس إعياؤه، تعب، وطريق
تموت على جانبيه الظلال، يطول ويقصر حتى ارتموا بالوصيد
"إلينا بكسرة خبز ودورق ماء وهيا
أعدوا طعام العشاء، مزيداً من اللحم والفاكهة
فإن صباح المدينة عيد.."
وفاح من الدور عطر الشواء ومدت موائدهم..
(رقصوا لصليل الصحاف) ومدوا يديهم فروعهم أن
لحم القدور تفجع، أنشب إيقاع صرخته فى الصدور،
رأوا فى الصحاف عيونا تحدق، فى الصمت تبكى،
وينهمر الدمع منها، تدور محيرة، سمعوا صرخة
ذكرتهم بأصوات أطفالهم..

(١٩٦٢)

شجرة الأسلاف

دفنا فى جذور التوت موتانا
وعدنا نملأ الأفران دخانا
لينتظر الصغار فطائر العيد
وينتظر الكبار مواسم الأمطار،
يخرج صبية القرية
ويلتفون حول جنينة التوت
"تسلق واضرب الفرعين بالأقدام
فهذا توتنا الأبيض
يمد جذوره ويمص ما بصدور موتانا
ويشرب ما بأثداء النساء السمر من لبن
وهذا توتنا الأحمر
يمص دماء قتلانا
وهذا توتنا الأخضر
يمد جذوره بسواعد الأطفال
ويا شمس الفروع الخضر غطينا
وضمينا سوارا من حميم الطمى فى رسغيك
واسقينا، وصبينا عصيرا فى جذور التوت..

(١٩٦٤)

إختراق مملكة محرمة

خضاب العرس فوق يديه قبرة مسائيه
وقنديل على بوابة الأرض الرماديه
وفى قدميه وشم حماقة برية تهتز فى أفق من الحناء
وفى جنبيه ساقية المواويل
تصب غناءها الطينى مرتعشاً على أهداب قنديل
فتسقيه عصير الطمى والأضواء
وتسقيه عصير العشب والجميز،
تطلق روحه فى الليل مئذنة هوائيه
تطير بقلبه زغرودة كانت بجوف الأرض منسيه

ويضرب فى ترائبه الدم المحرور
يغمغم فى ظلام عروقه الأبناء
* * *
تسلق شرفة الغيطان صمت، أنجم، قمر
وتحت أصابع الجميز والصفصاف ماء مقمر
بردائه الليلى ينحدر
تعوم على حوافيه الفراشات السماويه
وتحت الماء.. تحت الماء مملكة تضئ قصورها
وتضئ أبهاء خرافيه
ومن أبراجها ينشق وجه الماء
فتخرج فى انتصاف الليل جنيه
تشم الطين فوق الشط، تمسح شعرها بالضوء والكافور
وتحت قميصها نهدان من ذهب ومن مرجان
تعرى صدرها للريح كى يتنفس النهدان
فيرتعشان حين يجوس بينهما يحط عليهما القمر
وترقد فى سرير الجسر عارية.. وتنتظر..
* * *
وينطلق الفتى الريفى قبل زفافه عبر البنايات الترابيه
يجوس خلال أرض القمح والأقمار والظلمه
يغافل حارس الليل
ويهرب تحت جلباب من الظل
تساوره الهموم الخضر والأعراس
والأحزان واللقمه
فيسرع فى طريق النهر نحو مدينة الأحلام
ويملأ جيبه من أفرع الفجر
فيذهله سرير الجسر بالأضواء
"ترى.. من أى أرض هذه العذراء !
مهاجرة رمت أثوابها فى النهر ؟ مسحورة؟
دخلت مدينة سفلية فى الصمت مطمورة؟"
- لماذا جئت يا إنسى حتى صرت فى أعتاب مملكتى ؟!
لقد عكرت نزهتى المسائيه
رأيت محرما، وفضحت يا ابن الطين أسرارى..
- أضلتنى الرؤى حتى نسيت مسالك الأرض
وساقتنى التهاويل السماويه
إلى بستانك الممدود
* * *
تدور الأرض تحت حبائل القمر
وفى النهدين فاحت زهرة الخشخاش
وفى العينين أشرعة خلال الصمت والمجهول تبتعد
يمرغ وجهه ويشم بين جدائل الشعر حدائقها الإلهية
يلامس كأسها فتدب فيه شرارة خضراء
يقبلها ويرتعد
يلوذ بها فتعصره، يغوص بصدره نهدان مسنونان
وينغرسان.. ينغرسان
تسير به إلى أبراجها وقصورها وتغيب

تحت الماء
وتحت الماء يشهق غبطة ويراقص
الجنية المبهورة العينين..

(١٩٦٤)

خوف

قمر أخضر
يطلع من مئذنة الصيف،
يفك جدائله الخضراء
يطرحها فوق الأرض عباءة قش ينعس
فيها الطير
يعقدها فى عذبات النخل عناقيدا
فيروزية
يتحسس صدر الأرض العذراء
يملؤه لبنا أخضر، ينبس ثدى الطين
ليفجر فى أصلاب الشجر الطيب روح
الأرض
قمر أخضر
خلع الخفين وجاس خلال الماء
فاخضر النبع الداكن وأخضرت فى
الشط جذور الريح
قمر أخضر
يشرب من عينيه يمام الصيف
يرتعد سرورا فى التيار
نهداه انفتحا فى الأغوار
وانسكبا حتى نام النحل التائه فى
الأزهار
لا تنظر للقمر الأخضر
لا تغرس عينيك الجائعتين بعينيه
الخضراوين
دعه يشبع من أثمار الريح
ويجمع فى رئتيه الأبخرة الأرضيه
ويدس يديه برحم الأرض ويغرس قدما
فى الآبار
لو نظرت عينك فى عينيه فسوف يغرغر
تحت سماء الصيف
ويدس أصابع ضوء فى جنبيك
ويحط على عينيك سحابة نوم فيروزيه
لو نظرت عينك فى عينيه
لانسكب الطحلب من نهديه
وأمتدت تحت سماء الصيف يداه
المعشبتان
وتكور عشب الضوء وطمى اللبن
الأخضر والأحلام
تلقيها فى عينيك رغيفا يحجب عنك
الأرض
فتظل على أطراف الجسر
مفعوم القلب شريدا تنزف بين العالم
والأحلام
لا يأتيك النوم ولا تستيقظ حين يعود
الصيف

(١٩٦٥)

مهر الصيف

من أطلق مهر الصيف !!
يجرى بسنابكه الخضر على أطراف
الجسر
بصهيل صلصل فيه جرس العشب
وزفير ينضح بالزبد الفضى
من أطلق مهر الصيف !!
ينطلق.. فترقص معرفة خضراء
يندفع إلى تيار الماء

مرتعشا يقطف أزهار البشنين
يقـتـات من اليـاسنت ويركض فى الأعماق
ويشم العشب النابت فى أرحام الطين
ويخوض خلال الطحلب والأصداف
يندفع إلى الشـمـس المصلوبة فـوق الجسر
ويشب على رجليـه وتلمع فى عـينيـه الريح
من أطلق مهر الصيف !!
طفلى فى ظلمـة بطنى يحلم أحـلام الشهر الرابع
يتخلق منى عضوا عضوا
يتدفق فيه الماء الطافح من جنبى
ينسل إليه عبير الأرض خلال الدم
من أطلق مهر الصيف !!
حملنى ما حمله الطمى من الأثمار
أثقلنى بالطير النائم فى الأشجار
وانطلق.. فدق الحافر وجه الطفل
أسـقط حـملى.. أسـقط حـملى مـهـر الصيف
نبع من ذهب وجزائر فضية
وطيور حمر شتوية
وزهور دماء
وضفائر ماء
وشموس تلمع فى العينين الصافيتين
من أطلق مهر الصيف !!
(١٩٦٥)

ثنائية للقمر والعنف

أغنية

طبق البلور
فى الليل يدور
مرتعشا، يصبعد سلمه المسحور
وبنات الحور
يأكلن الخوخ الأزرق واللوز المقشور
يرقصن على إيقاع الشهب الدوارة
أو يعقدن جدائلهن على قمر البلور..
مردود الأغنية:
القمر جديلة عشب معقودة
والنهر الأسود آهة جوع ممدودة
والليل على أكتاف الحراس
أزرار نحاس
وعيون بنادقهم صمت مشوى
وجيوش جرداء محشودة..
(١٩٦٧)

طقوس وأحراز شخصية

أقرأ ما تكتبه الضفائر
أسـمع مـا تقـوله الشـمس الغـريبـة المضمخة
بالزيت والنيران والحناء
أسمع ما تقوله الضفائر المدوخة
من حمحمات الخيل أو تناغمات الموت والطفولة
وشهقة الفحولة الضائعة المنسلخة
- من جسد العالم اذ يشيخ -
للرمال والأغنية المجبولة
من رغوة الوجوه والعقم الذى ينبت فى الأصلاب
ومـن سنـابـل الملـح التـى تـنـبـت فـى

الأرحام..
ضفيرة:
خبأتها - من قبل أن أبدا فى الأسفار -
فى مصحف الدهشة والأشعار
خبأتها بين عروق نخلة، وكانت النخلة
تضرب جذرها فى لبن الأساس،
ترفع الجذع كأنه القبلة
وتحمل النهار
ضفيرة
فى رهج الأيام
أكلت من سنبلة الآلام
وطرحت شجيرة الجوع زهورها الصفراء فوق الرقبة
والقمر الأسود فوق الرأس
تنبت فى مداره سنابل الرعب،
ويفقس النهار
أغربة بيضاء
كان النهار مثقلا باليأس
فانكسرت من تحته النخلة
وانفصمت عرى فقار الظهر
حين رأيت الشعر
فى الريح مبيضا مبددا يقطر منه القهر..

(١٩٦٧)

فاتحة

باسم الله
باسم الإنسان الميت فى طرقات الطاعة
والمشبوح الكلمة فى أحزان القلب
باسم اللعنة والمغضوب عليهم
والضالين
أبتهل إلى الكلمات - الحربة
والإيقاع - الطعنة
والفاصلة الحادة كالسكين
أن تقطع ما يربطني بالإنسان
أن تجعل منى ذئباً يصرخ فى ظلمات الوحشة والبرّيَّة
هل يصرخ باللعنات الرافضة المهزومة؟!)
غير الإنسان العاشق؟!)
أبتهل إلى أقمار الطمث المخصب والأشعار
أن تضرم فى كلماتى النار
أن تحرقنى وتبعثرنى
أن تجعلنى أمشولة هذا الصمت الأسود)
أن تربطنى شارةَ عارٍ فى عنق السجان
أن تجعلنى لفظاً مُراً فى أفواه الكذابين الدجالين
غير المغضوب عليهم
غير المرفوضين ولا الضالين
آمين..

(نوفمبر ١٩٦٧)

معوذة

أعوذ بالشعر من الجنون
لولاه ما كنتُ ولا تفتَّحتْ تحت مشارط الشمس
مسالك الرؤية والعيون
لولاه ما تكوَّرَتْ وانبسطتْ جوانب المهجور والمسكون

ولانتحرتُ تحت مطر الدهشة بالصمت
أو الخيانة
أعوذ بالكهانةْ
من هذه الفضيحة التى تطردنا من
جلدنا
تجعلنا نهرب فى الأشياء
فمرةً نقيم فى صخريّة الصخر وفى
سيولة السوائل
ومرة نمتدُّ فى تجاور الحوائل
ومرة نقيم فى عشاش موتنا
ولا نقيم - مرة - فى بيتنا المعمور
بالهواجس
(لولاكِ يا كهانة
ما أفصحتْ قصائدى المعتمةُ الملعونة
عن غضبى المرير والوساوس).
أعوذ بالبؤس وبالوساوس
من راحة التراجعات والتوافقات
والتآمر
(أراك يا مصطلح (الظروف)
محنَّطاً تُنقل من جبانة السلب إلى
مقبرة الإيجاب
فمرة تبرر الهزيمه
والرعب والنميمه
ومرة تجعل من شعائر الموت شعائر
القيامه
وتجعل الرحمة طائراً يفقس فى أسنة
السيوف)
أعوذ بى منى ومن تخبطى فى اللعنة
القديمه
أعوذ بالرفض وبا لخطيئه
من نعمة الرضا ونعمة الإيمان..

(نوفمبر ١٩٦٧)

تطفيف

هم فى ذرى الأمواج حينما ترتدُّ فى
انكسارها
على الشطوط، أو فى لحظة اندحارها
وعوذها المهزوم للظلام
همو إذا تحدثوا.. فالقول جثتان
إحداهما ترشّشَتْ على صديدها
مستحضراتُ
العطر والتجميل من قنائن الدس وزهر
الخديعه
لكنهم إذا تحلّقوا فى السر..
أخرجوا الثانية المنتنة الفظيعه
وأبنّوها ليلة من بعد ليلة.. واغتسلوا
وأقفلوا دفاتر التمائم المقدسه
وهتفوا - فى الصمت - با لمحفوظ من
طلاسم النصوص
(ما من محدِّثٍ يقول ما يؤمن به
ما من توجع يحمل فى إيقاعه صراحة
الآلام
ما من تعارف تكشّفَتْ فى نبله شراسةُ
الأرض التى تحبل بالأحلام..)
ترتعش الوجوه بانفعالها المفتعل
الدخيل
لكنها - تحت صفاقة الجلد - ارتختْ
وانْتَهَبَتْ
لذائذ الرضا ونشوة الإغماء
تفجرى يا كتب النصوص
تفجرى يا كلمات السحر فى الطقوس
واعتدلى يا رقصة الأرض على حبائل
الأبراج
همو إذا تحدثوا.. فكل شئ ممكن
وقائم ومستحيل

والتحفوا بشملة الترادف المخيف:
السير والوقوف
القتل والإحياء
(نوفمبر ١٩٦٧)

إيلاف

أعرف أننى لم أفقد الشجاعه*
لم أهجر اللعب على الحبال
تمردى مستأنس كالطاعه
أعرف أننى لم أفقد البراعه
أستبدل القناع بالقناع
(ما صلة القناع بالقناعه !!)
أدخل فى الدياجر المريعه
وهامتى مشدودة وأعينى مرفوعه
لكننى.. لو فُتحتْ فى طرقى (البالوعه)
وأُدخلتْ رأسى إلى منطقة الظلال والسكوت
لانزلقت خطيبتى فى الليل نحو الساكن المجاور
وسقطت والدتى مبيَّضةَ الضفائر
ومزق الصحاب ما كتبتُ من رسائل
وانتسخت ملامحى فى ظلمة الرؤوس..
لو أننى واجهت ما فى السترة الأنيقه
من مخلب وناب
لو أننى واجهت ما تفعله الكيمياء من عذاب
هل أفقد الشجاعة
ويسقط القناع !!
* * *
صوت يتردد فى أركان العالم
ترفع فى وجهى السيف !!

أنا أطعمتك من جوع، آمنتك من خوف
بعثرت حواليك العسس المستيقظ والحراس
أغلقت العالم خلفك حتى لا ترتد
وأقمت أمامك فى طرقات السعى مغالقها المأمونة والمتراس
كى لا تهرب من نعمائى وعطاياى !!
ما لى أنظرك الآن تولول من جزع أو
تصرخ من إجهاض الصيف
وأراك تولول كالممسوس
وتفر كأنك تفلت منى..
(أنت أمام عيونى أين توليت).
يا للقلب الكافر
يرفع فى وجهى القلم - السيف..
(نوفمبر ١٩٦٧)

أغنية

يا طفلتى التى عشقتها فى أول الشباب
هودجك الحراب
خضابك الرمال،
والقبة من مطارف الجزائر البعيده
والخف من غرائر العنبر، والفتوح فى الثياب
عيناك يا حبيبتى قافلة مثقلة بهذه الركائز الجديده
والشيب فى فوديك
ورقدة الشموخ فى نهديك
وماؤك المالح فى فخذيك
أجنة شائهة العيون
أجنة مطبقة الشفاه

أو نطفة لم تشتعل بمائها الحياه
فارتعشى من قبل أن يدركنى الجنون
وارتحلى وحيدةً،
وانتظرى القيامه
كى تلدى فى القبر
أجنَّةً تحبنى تكرهنى
تكتبنى قصيدة فى دفتر الجنون
يا طفلتى.. يا قمر الأشعار
يا غربتى التى تطلع مثل السر
ارتحلى وحيدة فى الشعر
واغتسلى بالنار
كى تلدى فى القبر..
(ديسمبر ١٩٦٧)

التحام الظل بالظل

بينى وبينك أيها الصبحُ
ست من المدن العتيقه
بينى وبينك من شـوارعـهـا الوجـوه الصفر واللغة العتيقه
بينى وبينك من نوافذها زجاج اليـأس والستر العتيقه
بينى وبينك أيها الصبح
غيم تبرْعَمَ فيه السوسُ والملحُ
أرض تفتَّح وجهها المشقوق
عن وردة ألوانها جرح
وفراشة الفخَّار والخرق العتيقه

* * *

كنا معاً.. بينى وبينك خطوتان
(كنتُ صـــراخ اللحم تحت الســـوط
حينما
يقطع ما توصله الأرحام
وشـهـقة الرفض إذا تقطعت مـسـافـة الكلام
بالسيف أو شعائر الإعدام
كنت أحتجاج الضوء والظلام
وثغرةً تنفذ منها الريح
لليائسين من أرغفة الولاة والقضاة
والخـائفـين من مـلاحـقـات العـسـس الليلىّ
أو وشاية الآذان فى الجدران)
بينى وبينك من مـسـافـات التـوجُّس والتساؤل والحوار
وأخُوَّة السجن المؤقَّت والشجار
تتفتح السحب الحبالى المطره
ماءً يشير إلى خطاك، وفى فمى عنقودُ نار.

* * *

كنا معا.. ظلى وظلك مهرتان
تتواثبان وتعلكان الحمحمه
كنا - معا - رمحين ينقذفان للأرض الجديدة والطقوس المظلمه
حتى إذا جئنا قرى النمل المحاصر فى الشقوق
أعطاك - من حرص الجبلة والطقوس -
عرشاً، وأعطانى السكوت.
(أصبحت مهمازاً وحيدا يلبس الصدآ
جـمـلا - بغُـرِّ الصـمت - ينبكى الماء والكلآ
بينى وبين مدينة الأحياء والموتى

قمر قد انطفآ
زمن تصلّب، صحراء من الأصداء..)

* * *

لو أننى لم أعلن التوبه
من قبل ميعاد الحساب
لو أننى لم أسأم التحديق فى نخل السراب
وأسرّةِ الصبّار والصمت المدجّج با لحراب
لظللتُ مبتعداً ومنشّقاً يخايلنى زواج الريح
والماء المقطر فى السحاب
وظللتُ حلماً لا يريحك إن غفوتَ
(وحلّت الخيبه
من بيننا زالت مسافات التلّفت والكلام
فتوحّدَ الظلان والصوتان،
لم أسمع خطى الموت الدفين
وصرخت كى أنجو فأذهلنى السقوط
وعلى جبينى من دمائك آيتان:
موتى بموتك، وانتظارى المرتعد
- فى برزخ الأحياء - تشرق
الشمس الجديدة بالقصاص..)

(ابريل ١٩٧٠)

الشاعر والهزيمة

لو جئت فى عباءة الهزيمة
فأفسحوا طريقي
ففى جيوبها دفاتر الجريمة
وبومة الكبريت والحريقِ

لو نمت فى مقبرتى القديمة
مكفّنا بجامد الدماء
وأخرساً، وسادتى الغناء
فمزّقوا جمجمتى
وخوضوا فى رئتى
وصلّبونى مُثلة فى موسم البروق
ولطخوا وجهى بطينة لئيمة

فى الليل.. سوف تهبط الصاعقة الخرساء
لتحرق الرماد فى عروقى
وتنثر العظام فى بوابة الشروق
تصلبنى فى طرف السماء
تنير لى طريقى

لو أ عشبت مقبرتى القديمة
لو أثمرت صفصافة السموم
فإننى أقوم
مُضرَّج القصائد
مغمغما بما استرقتُ من دفاتر القيامة.
لو جئت فى عباءة الهزيمة
فلتسقطى يا أرض فى حضنى
ولتقطفى من ظلمة العينِ
أزهارك المشئومة..

مارس ١٩٦٥

عذراء الصمت.. والصمت

مرقٌ عتان عيناك

وغائمتان تهرب فيهما الأشباح
وأنتِ وحيدةُ النهدين فى الغرفة
تمر جدائل الأصدقاء بالشرفة
بصوت الأرض والإنسان.. ترتعدين من خوف ومن إلفة.
تمر أصابع الليل الشتائية
تغمغم فى رصيف الليل موسيقى جليدية
فيرتعد الحليب الحى فى نهديك.. تصرخ فى
خصاص الباب همهمة بدائية
وأنت وحيدة العينين فى الظلماء منسية.

تَغَرَّب أهلك الفقراء فى الليل
تطاردهم قناديل الشوارع والعيونُ الخرس والحَرَسُ
خناجرهم بقلب الريح تنغرسُ
وينحدرون فى الظلماء
خناجرهم نُهَير دمٍ وأقمارُ
عباءتُهم أساطيرُ
وجوع أخضر العينين فى الأصلاب محفور
وبابتهم تغنى زهرة الأمطار
وينحدرون فى إيقاع أغنّية
جـلا جلها تفجر فى دمائهم الرؤى والرعب والأشعار..

***

تغرّب أهلك الفقراء فى الليل
ومن تل إلى تلٍّ
تدور عيونهم فى مسرب الأشباح
تعالوا فى خيامكم الدخانية
من الأطلال والآبار
بما فى العالم السفلى من عمد سديمية
وأجراس تصلصل بالدم المخطوف من أطفالنا الزغب
وأكفان تغرغَر بالدم الرطب
سنغرس فى وجوهكم الرمادية
خناجرنا..]
ومن تل إلى تلٍّ
تغرب أهلك الفقراء فى الليل
وعاما بعد عامٍ تذبل الكرمة
شهورا، ثم تَخْضرُّ
وهم.. فى الريح.. لم تطفئ لهيب ظمائهم خمرُ
بكائياتُهم غرست قوافيها بقلب الليل
تستسقيه بعض سحائب الرحمة

[ويا إنسان
بقايا من خشاش الأرض أنتَ، وشائه الخلقة
تطاردك العساكر والقناديل المسائية
فتضرب تائها من الثلجىّ للحد
دماؤك ليس تخضرُّ
وأرضك لم تفجر ماءها بئرُ
وطول الدهر لم تثمر شجيرات الدم المغدور
عنقودًا من الغضب
ولم تضرب بكائيّاتك الخرساء نار الشعر فى الحطب
فمزق وجهك المجدور
فقد شنقتك من عام الى عام..]
ومن عام الى عام

يعود الموكب المقهور فى الصبح
على أكتافهم قتلاهم السمر
تغطيهم عباءات تطرزها عصافير الدم المسفوح
تحط على نواطير الشوارع والرصيف الصامت المهجور
عصافير الدم المصفوح
تحط على الحوارى الرطبة الجدران
عصافير الدم المسفوح
تحط على نوافذها المعتمة الزجاج وسقفها
المصبوغ بالقطران
عصافير الدم المسفوح

* * *

وفى عينيك حط الرعب والغيمُ
فتنتظرين.. تنتظرين صوتاً أو صدى يأتى بما
فى البحر من سفن
بما فى الموج من زرقة
بما فى القاع من عشب ومن أحجار
وتنتظرين.. تنتظرين صوتاً أو صدى يأتى بما
فى الأرض من أشجار
بما فى الأفرع الخضراء من زهر ومن أثمار
وتنتظرين.. تنتظرين صوتاً أو صدى
بما فى الريح من أمطار
وما فى الطين من علق ومن عفن
وما فى الصمت من نار تفجر ثديك المعمور باللبن.

* * *

مُروّعة الضفائر أنت فى الغرفة
وخلف الباب صوت صارخ بالجوع والرعب
"أنا المتسول العريان
تركت دمى لما فى الأرض من نصب
تطاردنى العساكر والمصابيح الضبابية
فجئتُ مفَزّعاً.. قد خاننى قلبى
خذى عنى الجراب الفارغ المقطوع
هبينى كسرة من خبزك الأخضر
هبينى كوبة من مائك الدمويّ يعشب
لونها فى أضلعى الجوفاء.."
فترتعدين من ركن الى ركن
وصوت خطاه فى الظلماء يَبتعد..

* * *

يدور الهمس من دار إلى دار
بأن فضيحة تلتفُّ بالعار
تلفُّ حبالها حول الرقاب.. فيصمت الآباء
وتنطفئ العيون السود فى الأبناء
تحف قلوبهم شيئا فشيئاً ثم تحترق
وتحترق الدماء، تحط شمس الملح والصمتِ
ومن دار إلى دار
تفوح فضائح النسل الذى يأتى بلا قلب..

* * *

لقد أحببتُ عينيك
وأحببت القناديل التى تهتز عبر شوارع الموت
ركعت العام بعد العام تحت مقاصل الصمت
وبعت دمى لأشرب قطرة من ماء نهديك

لتصعقني البروق الخضر.. تشنقني ضفائرك الإلهية
وقد أحببت حراس الشوارع والحواكير الرمادية
طرحت القلب تحت سنابك الليل
ومن وتر إلى وتر
تغمغم آهة الموّال من وتر إلى وترٍ،
تغرغر في نوافذك الزجاجية
وقد أحببت - حتى الرعب
تفجّر صدري المحروقُ بالغفران
لكل يدٍ، لأني كنت أطفح بالرؤى والحب
لأني كنت ممتلئا وجوعانا
ومستورا وعريانا
فجئت إليك من درب إلى درب
ولم أحمل معي قلبي
فقد أعطيته للحارس المنصوب في الباب..

***

خلال الأرض.. من بابٍ إلى باب
وعبر نوافذ الطرقات والشرفات
يولول صوتها المخبول:
"خذوني في محفتكم إلى الشمس
لتربط في ضفائر شعري الليلي بعض شرائط العرس
خذوا قلبي الى القمر الذي يهتز في البرْكة
ليطبع فوق خدى البَرَكة
هبوني طفلة ضحاكة العينين أو طفلا
خذوني في سرير الريح
لأرجع من عذ اب بكارتي حبلى
خذوا عني لهيب الطائر المحفور في صدري
لأنزف ما تحجّره الرياح الخرس من لبني
أذيقوني عبير لفائف الأطفال
دعوا نهدي ينسكبا خلال حدائق النسل
ويا أبناء
تعالوا من ظلام البطن يا أبناء
لترحمني شفاهكم الإلهية
من اللبن الذي احتبسته في صدري المصابيحُ الشتائية
تعالوا من شتاء البطن يا أبناء
خذوني من محفتكم إلى الشمس
لأشرب جرعة من أبحر النعمة.."
يغيب عويلها يوماً، ويأتي، ثم ينقطع
وتنقلها الدروب إلى الدروب تهيم في الطرقات
مُفزَّعة، يولول صوتها المشبوح
تلاحقها كلاب الأرض عاوية.. بلا رحمة..

فبراير١٩٦٥

الطفل والحزن

كان يهوى السير عبر الطرقات المظلمة
حينما يهتز في العتمة قنديل بعيد
ويرى القرية - يوم السوق - تحيا من جديد.

كان يهوى السير في الأرصفة الرحيبة
يملأ الصدر عبيراً ورطوبة

يرفع الشوب ويقتات من الأرض خصوبة
ويشم الماء والطين،
يغني حينما يلمس في السنبل نعمة.

كان يهوى الشهب إن دارت ذيولاً من وهج
وتلوى ضوؤها فوق المياه
كان صفلاً يعشق الليل ويهوى أن يعود
حينما يسمع تثويب المآذن..

* * *

ومضى.. ذات مساء
يتغنى للقناديل البعيدة
وجمال الأرض والليل العميق
ورأى عبر الطريق
شبحاً يرمي على الماء الحجارة
قال للطفل :
"أنا في الانتظار
قد ترقبتك أعواماً طويلة"
ومضى يعبث في صدر الغلام
عصرَ التفاحة الحمراء،
ولى في الظلام..

* * *

وأتى - يوما - على الحيّ غريب
كان في كفيه جرحٌ، على الصدر علامات غريبة
وبعينيه بقايا من صلابة
ودلالاتٌ خفياتٌ وطيبة
قال:
"إن الحزن قد مرّ عليا
حينما جفت من النهر المياه
حينما جفت من الزيت قناديلي البعيدة
وأتى الموتُ إليا
وطوى الليلة طيا
وطواني - إذ طوى الليل - وصب
السم في قلب الحياة
غير أني - والردى يلهث في قلبي - انطلقتُ
أنظر الأرض التي شاخت وما زال الصبا في كتفيا.."

* * *

عامي الخامس والعشرون ما زال يطير
باحثا عن ذلك الطفل الصغير

مايو ١٩٦٠

ملك الأمطار

ملك الأمطار
طفل أشيب
عيناه تكحّلتا بالعسل الأسود والأسرار
وابتلّت في شفتيه الشمس نهارا بعد نهار
واخضرّت - من قدميه العاريتين -
وأعشبت الأحجار..

ملك الأمطار
يطوي في كفيه مظلّته الخضراء
ويهش على أغنام الصيف بفرع من صفصاف



ينكفئ على قنوات الطمى ويشرب وجه
الشمس السابح فى التيار
ويجمع فى رئتيه عبير الأرض..

ملك الأمطار
يتسلل عبر حقول العالم
يتسمع صوت حشائشها الخضراء
وحوار القش الراقص فوق خرير الماء
وغناء الألوان القزحية وهى تغمغم فى
الأثمار..

ملك الأمطار
يهتز على إيقاع السعف النافخ فى
المزمار
وينام ويحلم بالسحب الدكناء
وعروش الريح ومملكة البرية..
ملك الأمطار

يملأ جيب عباءته بالقمح
وزبيب الكرمة والزيتون
حتى تألفه الأطيار
وتعشش فى الشعر المبتل
وتعود إليه شتاء بعد شتاء..

يا ملك الأمطار
هبنى شارتك الفضية
خذنى فى حاشية الريح وعمدنى جنديا
فى البرية
علمنى أسرار العالم
نصبنى فى أعراسك عازف قيثار
وامسحنى بالزيت الطيب،
واغسل قلبى..

أبريل ١٩٦٥

الوجه الهارب

جُننتُ إليك وانتظرّتك تحت لفائف الميلاد غرغرةُ
الطفولة عند منعطف من الجوع
وفوق أسرَّة من رعى المسقىِّ بالصخب
لأنى كنتُ تحت سنابك الميلاد مرمياً
بلا أبوين
ومنطرحا على أرض بلا ثديين
ومنطفئا تمزقنى الرياح، تسوقنى
بالرعب من باب إلى باب.

* * *

جُنِنت إليك يوم تفتَّحت عيناى فى
أرض بلا شمس
وحين تهدلت جميزة الظلمة
وألقت فى دمى بعصيرها الشبحىّ
حتى أثقلتنى
بالرؤى والخوف والصمت
وأسكرنى رفيف الريح بالمقت
فلم أحلم بغير ربيعى المخضرّ فوق
شواطئ الموت
على شفتىّ تنكسر الحروف،
تطير غمغمة التوجع دونما صوت
وفى جنبىّ تنطفئ البشارات
وتنغرس الخناجر والنبوءات
فأسرع فى رياح الأرض.. علك من
زفيف الريح ترحمنى
يتيمٌ قلبى المصلوب فوق مفاصل الزمنِ
جننت إليك يوما بعد يوم،
تمد إلى ثدياً طافحا بالعشب واللبن
لتأخذنى إلى آبارك الخضراء
وتغسل فى خفايا الأرض مضغة قلبى
السوداء
ومن ماء القداسة والرؤى والحب
ترضعنى

* * *

جننت إليك يا وجهاً من الظلماء
ومن قمر الجسور ورعشة الأعشاب
فى النهر
مددت إليك صدراً مثقلا بسنابل الفجر
لتأخذنى خلال ضفائر الشعر
وتسقينى عصير الطحلب القمرىّ
والشعر
وتسمعنى غناء البحر والجميز
والحنطة
فأسرع فى انتصاف الليل يا وجها
يطير
خلال أغنية من المطر
ويضحك فى عروق الأرض من بئر إلى
بئر
ويرقص فى دم الأشجار
فأحلم بالربيع الطيب المغروس فى
عينيك يا وجها
يمر إلىّ عبر قناطر العالم
بموسيقى النبوة والعناقيد الإلهية
فترعبك الربابات الجليدية
وتهرب.. آهة فى صلب مرثية

* * *

وتحت العالم الأرضىّ.. فى السجن
تمر جدائل الأصوات عبر حوائط
القرميد

غناءً طافح الترجيع بالحزن
وممدود القوافى تحت مقصلة من الطرب
فأسمع قهقهات الجوع
وأسمع صرخة الأيتام من درب إلى درب
تغرغر فى دمى بخرافة الحطب
وفصل النار،
تستسقى الكواكب والرياح الخُرس
والأنهار
وتحلم فى دمى بجزائر القمر

تمر جدائل الأصوات عبر حوائط القرميد
فتبتهل البكائياتُ للجسر العريض وموسم الغبطة
وتصرخ فى انتصاف الليل علّك - أيها الوجه
المقدس - تنبت الحنطة
وتنضج فى ظلام البيض أسرابا من الأطيار

أجن إليك يا وجهــا تكحّل بالرياح الخضر والأزهار
وعصر فى الشفاه مشاعل الأقمار
أجن إليك عاما بعد عام.. ربما تَنْشَقّ
عنك حوائط الزنزانة الرطبة..

أتيت إليك من سفر إلى سفر
تركت جوادى المحزون فوق قناطر القرية
وجئت إليك مرتعشاً خلال شوارع المدن
ركبت عواصف الطرقات واستلقيت فى السفن
وأعرف أن عينيك المغرغرتين بالرحمة
ستمتلئان بالقمر المجنح آخر الصيف
وتنسكبان فى ضعفى
وأعرف أن عينيك المغمغتين باللغة الإلهية
ستخضرّان.. تخضرّان حتى يورق العالم
وأنك - أيها الوجه المقدس - من رياح الليل
تحرسنى
ومن موت الفجاءة فى ظلام الليل تحمينى..

* * *

أكاد أراك فى العتمة
وخلف نوافذ البلور
أكاد أراك فوق المقعد الخلفىّ فى
كل القطارات التى تأتى من المجهول أو تمضى
وأسمع صوتك الفضى
يصلصل فى عروق الأرض حتى يورق العالم..

أبريل ١٩٦٥

بوابة طليطلة

لبست قناع التنكر علّى أسوح بليل المدينه
وأدخل - عبر شوارعها وظلام الأزقة

أخوض في جو أحلامها ورؤاها الدفينه
(وعل رجال الدرك
يقولون في الصبح : كان هنا
تفقدنا واحداً واحداً، وتفقد صمت الرعيه
وأحزانها ومخاوفها، وتفقّد قفل السكينة
وأبوابها الخشبيه)
فقابلني دركيٌّ (رأى كلَّ من جلسوا فوق عرش البلاد
وعلق في طوقه المتهدل مفتاحَ ميراثهم
وأقنعة الأوجه الملكية)
أشار فأسقط عنى قناعى
-: هنا الباب.. هل جئت بالقفل حتى يتم العماد
فكل مليك له عروة في الرتاج
إذا وضع القفل فيها تنفس أسلافه
واستراحوا
وقدسه وارثوه..

-٢-

تخذتُ - من اليأس - سور المدينة
كتابي وحجّي
قرأت تواريخها ورؤاها الخفية
وأورادها ونوافل أعيادها البربرية
وقلبت في كنزها المتجدد من عربات النفايه
وميراثها المتعفن بين المزابل
رأيت عصارة احزانها وخطاها
بقايا طعام رخيص وعقى مواليدها
ومداميك من غائط ورأيت القشور
- وقد مضغت مرتين - وحطت حروف
التهجي ذباباً يطن بأسماء أبنائها أجمعين..

-٣-

يقول لي الدركيُّ:
"وكان ابوك الملك
يجئ ويسألني عن جذور القبيلة
وأفرع انسابها واختلاط دماها
فأحكي وأحكي
ويسألني عن طقوس الرتاج وباب المدينة
فأبكي وأبكي
وأصمت)

زرعتُ على القبر زيتونةً (في رؤى النوم) مدت ظلال الفروع
وأثقلها الزهر حتى انحنت (كنت من فرحتي
أتشقق كالطمي من قهقهات الدموع
وتطلع من جسدي غابة وتشقُّ السنابل
مطالعها في كتاب الضلوع
رأيت الغمامة حبلى) ومن خلل الماء فيها
رأيتُ شرارة برق تطير بزيتونة الحلم،
تهوى بأفرعها الموقده
تشق الحجارة عن ساكني القبر،
أمي تجر بقايا الكفن
ويصعد هيكلها الشبحيُّ وتصرخ جوعاً
لكسرة خبز وحفنة ماء
وتصرخ.. تصرخ.. يرفعني صوتها من غواشي المنام فيسقط عنى قناعى
وأدخل مملكة الجوع.. تاجي على

الرأس، والصولجان رتاج وقفل صدئ..

وفى ظلمة الليل.. كنت أرى الحاشيه
تهمهم فى الردهات الوسيعه
وتنسج من غمغمات الوقيعه
صدى يتهدَّل فوقى ببرق الوساوس
وخوف العدو وخوف الصديق.

وجئت وحيداً، وناديت من جلسوا فوق عرش المدينة
أردّ لهم كل ما أورثونى
وحطمت باب الطقوس القديمة،
خلعت أقفال تتويجهم ودخلت البناء العتيق
أقلِّب عينى بين التصاوير..
كانت وجوه الملوك
بكائية تتتابع (هذا أنا يا ملوك الفجيعة
أرد لكم نسبى) وأرى عند خط التقاطع
تصاوير وجهى المطارد
وسيل الجيوش الغريبه
يسيّج مملكتى المستحمة بالدمع والدم،
كانت سطور النبوءة
عناقيدَ من صرخات القبيلة تحت السنابك
(هنا أعين الراحلين
مفتحةٌ، والأكفّ
على مقبض السيف معروقة يابسه
وورد الجراح يجف
ويلتف تحت نسيج العناكب
فيا أول الداخلين
تأمل ملامح وجهك فوق الحوائط
وجهزْ خيولك
لترحل - قبل اندفاق الجيوش الغريبه
-
لمنفاك بين الزمان وبين المكان..)
أراهم يجيئون تاجا من الشوك حول المدنية
يضيق فتنفر من ناظريها الدماء
ويصطبغ الخبز والكلمات الحزينه
أراهم رؤى فى العيون النواعس
وهمهمة - فى عيون الأخلاء - تضفر زهر الخيانه
وتجدل باقات موتى
(صفوف السبايا تدور
ويلمع ضوء الميادين، تفرخ فى واجهات المتاجر
طيور الإشاعات
يا أول الداخلين
تأمل رسوم الخرائط
وأرغفة الأرض إذ تتآكل تحت السيوف
ويا أول الداخلين
تقبل مصيرك
وجهز خيولك
وزوادة السفر المتجدد.. لا أنت حى
ولا أنت تدخل مملكة الميتين..)
وفوق يدى كان وشمُ الفراشة
وجنية البحر والزهرة الطالعه
بكاء تجمدُ..

(١٩٧٠)

هوامش على سفر الداخل

نعرف أن اللقمة المرسومه
بالضوء والظل على مفارق العالم أو
فى صحف الإعلان

ليست تردُّ جوعنا
نعرف أن الأرض فى معاجم البلدان
ليست هى الأرض التى نعرفها ليونَةً سوداءَ فى
المهد وجسدا مثقباً بالصمت فى الأكفان
نعرف أن دمنا المسفوح فى شقائق النعمان
يصرخ كى نرد عنه النمل
حتى يظل صارخا منسكبا فى صمم الآذان
لكننا من طول ما تخلعتْ رؤوسنا
تلفتاً.. تعممت بالرهج الظمآن
وانخلعت أبصارنا وسقطت على موائد الأحجار
ننتظر الأمطار
نشرب (حتى نرتوى) من كلمات الراصد الجوى
أو جداول التنجيم..

تعليمنا من أول الصبا حتى إحالة التقاعد
شحذٌ لملكات الحرص والمساومه
نفتنٌّ فى استغفال جارنا فى قبضة من الملح
وعلبة من الثقاب
نعرف من طبائع النمل ومن طقوسنا الكبيه
كيف نوارى وجهنا الأجرب كى نأخذ بالمجان
دخينة أو كوبة من الشراب
نظل عمرنا نحلم بالسفر
إلى بلاد النفط والجمارك المفتوحه

والأرؤس الفارغة المحشوة
بالرمل والملوحه
والشبق الغبى والمراهم الجنسيه

فى الليل.. كان سجان الرياح والزنزانه
مسقوفةً بسقط الأحزان
يا أيها السجان
امنحهمو "علاوةً دورية"
أحكمْ رتاج البيع والشراء
حتى يصير درهم الزيت وقطعة الصابون
قضية..

حين قتلتُ (فى زمان الحرب) عافت الرمال جسدى
أسلمنى نهارُها القائظ غيلةً للدرك الليلى
ساءلنى:
يا أيها الجندى
كيف رجعت حافيا ممزق السترة
وأنت والأسرة
لستم كفاء زوجين من الأزرار !!

حين وضعت تحت إبطى جمجمتى
تلقفونى ساعة فساعه
وعلقوا على صدرى شارة الشجاعه
وأولموا ولائم الإذاعه
وجففونى فى قصائد الشعر
وصرت فى مآتم الربوع
إشاعه..

كتاب السجن والمواريث

عذابات سرية

شربتُ مرق الأحذية المنقوعه
فى الخوف والنحيب
أكلت ما يخبزه الأسفلت
فى جوفه من حنطة التعذيب
وافترشت جوارحى حشية تملؤها بالمقت
الأوجه المقلوبه
والأعين المثقوبه
وحينما انكفأت تحت الصمت
سمعت ما تقوله البيارق المرفوعه
والأرؤس المقطوعه..

(١٩٦٨)

الحصان والرأس

(من الخرافة الشعبية)

وقفت على شاطئ البحر انتظر السفن العائده
فأدهشنى أن رمل الشواطئ كان يسافر
وأن كتاب الغرق
يسطره بين حبة رمل وحبه
غناءٌ محاصر.
رأيت الخيول الغريبه
تمد من البحر أعناقها الطافره
وتصعد من زرقة الماء والملح..
ينقش توقيعها السنبكىُّ صكوك الرؤى
البائدة
وتترك فى أذن الأرض قرط الصهيل
وفى قمحها منجل الحمحمه
فتنزف شمس الأصيل
تخثرها الدمويّ على الطرق المعتمه
ويقتتل الطير فى الريح
لما أدرت العيون
إلى النهر.. كان بأعماقه المظلمة
تفور البطون التى أنتنتْ
والرؤوس التى أكلتها الحشائشُ
والأذرع الميته
تفور وتزحف نحو المصب..

سبتمبر ١٩٧٠

عقم الإخضرار والتجسيد

أمى ولدتنى ذات مساء
فانسربتُ روحى فى ضوء المصباح
وهربتُ خلال الظل ولون الماء
ودخلتُ عبيرا فى ذرات الريح
ولبستُ قميص الصمت
وأكلت الكعك الأسود فى أعراس الموت

* * *

أكرهنى العالم أن أتجسد فى عينين
(عذبنى أنى أملك هاتين العينين
عيناى السوداوان
فى ليل القبو الدامى شباكان
بئران انسكبت فى أغوارهما النيران
وتعارك صدرُ الأرض وتصلُ الشمس.)
هجرتنى موسيقى الأفلاك
فهربت إلى ليل الأسماك
ودخلت البحر الأبكم والأغوار

فتراكم فوقي الموجُ، هربت إلى الأشجار
عصفوراً مشتعلاً بالنار
فتهدّم فوقي سقفُ الهاوية الزرقاء
جسدني الرعب الأخرس في قدمين
(عذبني أني أملك هاتين القدمين
قدماي الضامرتان
في طرق السعي الباطل مركبتان
واحدة تمرق في الطرق الجبلّيه
والأخرى تهوي في القيعان)

أكرهني العالم أن أتجسد في وجه مهجور
أكرهني أن أتراقص فوق حبال الصوت
فانفضح اللاعب حين تَعَرىّ تحت النور..

صوت الخيبة

دخلتُ غابة الجسد
فعدتُ دونما يدين
دخلت غابة الحروف والفواصل المزخرفه
فعدتُ.. في يدي جمجمتي المجوّفه
دخلت غابة الضمير
فعدت.. في دمي خناجر القصدير
دخلتُ في عباءة المدينة
فانفتحتْ أبوابها الحصينه
وحينما استدرتُ للرجوع
تَشبّثتْ أصابعُ الأحجار
بما ارتديتُ من مناسج الأسفلت
تشبثت بما ارتديت من خلاخل الأشعار
تشبثت بما رضعته من لبن الهزيمه
وانطبقت مداخل الأزقة القديمه
تقول لي: تعال
فالجوع في القرى وفي المدينة

* * *

الجوع في القرى معْشَوْشِبٌ يَخْضَر في حشائش الجداول
يصفرُّ في السنابل
يسود في لفائف الأطفال والوجوه
يبيضُّ في حوائط المقابر
يطير حينما تغتسل السماء
ملوّناً في قزح الأصائل المطيره..

* * *

الجوع في المدينة
يصفر في انسكابة الجدائل
يخضرّ في المزابل
يسودّ في حدائق الأسفلت والسكوت
يبيضّ في القصائد المخنثة
يطير في شوارع الزجاج والأحجار
ملونا في الصحف الفقيرة
معطرا بما يفوح من جوارب الأموات في الظهيره..

* * *

لقد وُلِدْتُ ميتا
فنفختُ في صورتي الفصول
وغسلتُ ملامحيَ بالجوع والحقول
فجئتكم لكي أقولَ
أو أموتَ لو ظللتُ صامتا..

الحياة الثقافية

وليد الخشاب - رانية خلاف

شهادات عن مطر...

مطـــر مطـــر

كانت بداية تعرفى على شعر محمد عفيفى مطر من خلال مجلة (الشعر) التى صدر عددها الأول فى يناير ١٩٦٤ برئاسة الدكتور عبد القادر القط، وأذكر أن أول قصيدة قرأتها له كانت فى أحد أعداد هذه المجلة بعنوان الديك الأخضر، وفى عدد اخر قرأت أول رأى فى شعره لغالى شكرى شفاه الله، واتضح لى على الفور، فى حدود ثقافتى الشعرية وقتها، أننى أمام كتابة شعرية مختلفة، على مستوى الرؤية والتشكيل والمعجم.

كانت هذه الحقبة هى حقبة صلاح عبد الصبور وحجازى، بالذات عبد الصبور، كانت الدراسات النقدية تترى لتأسيس القصيدة الحديثة نظريا وجماليا لعز الدين إسماعيل والنويهى وعبد القادر القط ومحيى الدين محمد وغالى شكرى وأحمد كمال زكى وغيرهم، وكانت الشواهد

صلاح اللقانى

الشعرية فى تلك الدراسات دائما وفى أغلب الأحوال مأخوذة من أشعار صلاح عبد الصبور ثم حجازى ثم بعد ذلك من شتى من الأسماء، ولكن فى ركن المشهد كان محمد عفيفى مطر قابعا مثل البذرة المدسوسة عميقا فى تربة حياتنا الثقافية.

كان وقتها مقيما فى كفر الشيخ فجرى عليه ما جرى على كل من تورط فى هذه الورطة الجغرافية فى بيئة ثقافية تجعل من محل الإقامة عنصرا من عناصر التقييم الأدبى وعاملا من العوامل الداخلة فى توزيع مغانم الشهرة والتلميع والمناصب الرسمية.

كانت سنوات تشكلى الأدبى، وكانت اليقظة حادة والمتابعة لكل نفس شعرى دؤوبة ومستقصية، ومازالت فى أوراقى القديمة حتى الآن قصاصات من ملحق الأهرام الأدبى تحمل قصائد من الخرافة الشعبية ويتحدث الطمى كنت أقصها من الصحيفة وأحتفظ بها، ومازالت أصداء مناقشة ديوان ملامح من الوجه الأمبادوقليسى فى برنامج مع النقاد الذى كان يقدمه إبراهيم الصيرفى بالبرنامج الثانى ترن فى ذاكرتى.

وصدرت (سنابل) فى كفر الشيخ لتؤكد ملمحا من أهم ملامح الظاهرة التى يمثلها محمد عفيفى مطر فهو أول شاعر كبير ينبت ويترعرع ويتثقف ويبدع ويؤثر بامتداد مصر وبامتداد الساحة العربية من خارج عاصمة البلاد، وإذا كنا نراه الآن بشكل دائم بين زهرة البستان والأتيليه وغيرها من الأماكن بالقاهرة، فما هو فى الحقيقة سوى ضيف عليها وإن كانت لهذا الضيف شقة خاصة فى إحدى ضواحيها، فقد اكتمل أثره وتأثيره قبل هذه الإقامة شبه الدائمة بكثير.

وهذه الحقيقة لابد أن يكون لها أهمية خاصة لدى شاعر مثلى مأخوذ داخل نسيج هذه البنية الثقافية

الغبية التى أصبح لها أليات ثابتة فيما يخص المتابعة والاهتمام والتقدير وإلقاء الضوء على المبدعين.

صدور (سنابل) فى كفر الشيخ، وبإشراف شاعر مقيم فى كفر الشيخ، والدور الذى لعبته فى الثقافة المصرية فى تلك الفترة بطول وعرض مصر، وطبيعة هذا الدور وحجمه وتأثيره وامتداده، والظروف التى أدت إلى إغلاقها، ملف آخر لابد من فتحه يوما ما باعتباره أول تحد حقيقى فى تاريخ ثقافتنا المصرية ضد مركزية العاصمة وأول مقرطة ثقافية للجغرافيا فى مصر.

ومع صدور (سنابل) انفتحت نافذة واسعة أمام الشعراء والأدباء والمثقفين فى مصر، وباستحياء شديد أرسلت لمطر قصيدة لى بعنوان (أو ليس) وكان لرده على فى المجلة أثر عميق مازال، حتى الآن، يسند هشاشتى النفسية حين تتعرض لجلافة واقعنا الثقافى.

ملمح آخر فريد فى الظاهرة التى يمثلها محمد عفيفى مطر، فعلى الرغم من التهميش الواضح والمقصود من المؤسسة الثقافية الرسمية له ولدوره فإن الموجة الثالثة من موجات الشعر الحديث فى مصر، وهى ما اصطلح عليه بجيل السبعينيات، مدينة له بالكثير على صعيد الرؤية والتشكيل، بصرف النظر عن درجة الاعتراف من قبل بعض السبعينيين بذلك، وبصرف النظر عن إنكار البعض أو تطاولهم، فالتاريخ الأدبى لا يكتب حسب أوهام الأدباء عن الذات وعن الآخرين.

ومحمد عفيفى مطر له خاصة لا يمتلكها إلا كبار الشعراء، فهو يتسلل إلى الحاسة الإبداعية لغيره مثلما يتسلل عبير الوردة إلى حاسة الشم، ولذلك فاتهام جيلنا من النقد الجاهل بأنه يقلد عفيفى مطر لم يكن من فراغ وإنما كان قصورا فى رصد الظاهرة وتسميتها وتحليلها تحليلا علميا دقيقا.

كان نقاد الغفلة قد اختصروه فى كلمة واحدة ووحيدة هى الغموض، ولما كان الغموض ملمحا بنيويا من ملامح القصيدة السبعينية فقد كان الاتهام جاهزا أمام قضاة الحركة الذين تم تنصيبهم بقوة اللقب العلمى أو المنصب الرسمى أو الإمكانيات الطباعية المتاحة لهذر هم بسخاء. ولكن محمد عفيفى مطر كان موجود فى القصيدة السبعينية باعتباره واحدا من آبائها الشرعيين، وكان مشروعه الشعرى هاديا ومرشدا للأسماء الأساسية من جيل السبعينيات الذين نجحوا فى الاستمرار والتطور وبناء مشروعهم الخاص من خلال جدل التقاليد والموهبة الفردية.

أليس من المخجل أن وطن البارودى وأحمد شوقى وحافظ الذى قاد عملية الإحياء والنهضة الشعرية، والذى يتعرض فى الآونة الأخيرة للتعريض بإنجاز شعرائه من المشرق والمغرب، ثم يكون من أبنائه موهبة فى حجم محمد عفيفى مطر، وقامة على قدر إنجازه الشعرى دون أن تلقى من وطنه الرعاية والتكريم والاعتراف.

وأليس من المخجل أن يكون من السهل المتاح الحصول على كتابات الزعر والحرافيش والجعيدية، ثم يصعب بل ويستحيل حتى على الشعراء أنفسهم الحصول على دواوين محمد عفيفى مطر.ويا بؤس الوطن الذى يعلق فيه محمد عفيفى مطر من أطرافه ويفرق فيه بين نصر أبو زيد وزوجه ويقتل فيه فرج فودة ويحاصر فيه الإبداع والفكر الحر، ويطل علينا فيه فقهاء الدم من تلفازه ومذياعه.ويا بؤسنا من نشيد الصحارى.ويؤسينا فى نشيد الصحاري

الإسماعيلية .. من فلسطين لروسيا

وليد الخشاب

لا يمكن أن تفى مهرجان الإسماعيلية الأخير حقه. فكم الأفلام الهامة يفيض عن كل المساحات المتاحة فى الصفحات المتخصصة.

لكن اختيار المهرجان للأفلام يسهل تنظيم التغطية، لأنه انطلق من محاور القضايا الهامة التى يثيرها الفيلم، هكذا نجد أفلاماً ذات هم تجريبى أو أفلاماً عن قضايا ساخنة مثل البوسنة والهرسك، الصراع العربى الصهيونى، انهيار الاتحاد السوفيتى، أو أفلاماً تواكب الاحتفال بمئوية السينما. لن نستطيع استعراض كافة هذه المحاور، لذلك سنقتصر على ما جذب انتباهنا وعلى ما نتصوره أكثر أهمية من غيره.

فلسطين .. لبنان .. سيناء

عرض المهرجان فيلم "المنام" لمحمد ملص، وهو إنتاج ١٩٨٨، إن كانت مادته قد صورت فى المخيمات الفلسطينية، قبل اجتياح لبنان عام ١٩٨٢. فعنوان الفيلم إشارة ساخرة ومريرة على محتواه، فهو عبارة عن لقاءات مع لاجئين ومقاتلين فلسطينيين يحكون أحلاما حلموا بها فعلاً. تدور الأحلام فى المنام حول نفس موضوعات أحلام اليقظة: الحلم بالنصر، العودة للوطن، بحياة كريمة، الحلم بالنصير جمال عبد الناصر أو بأن ملوك النفط يسجنون المقاتلين الفلسطينيين.

هذا عن مضمون الحكى، أما الصورة، ففى مقدمتها شخصية راوى الحلم فى لقطات مكبرة ومتوسطة، تخلق حميمية معه وتركز عليه، حيث لا تتحرك الكاميرا إلا قليلا. إلا أن تناقض

الصورة مع الحلم يفجر الأسى والسخرية معاً. فخلفية الأشخاص تنطق بالظروف الصعبة التي يعيشون فيها وباستحالة أن تساعد على تحقيق الحلم، وأحيانا تكون الخلفية هي الحلم، حين نرى صورة جيفارا وأمامها مقاتل فلسطيني يتشبه بالثائر العظيم ويحكي عن نضاله، ثم تتسع الصورة لنكتشف أنه مبتور الأطراف.

وأحيانا أخرى، تتخلل روايات الأحلام مشاهد لجنازات الشهداء ومقابرهم، يتحول المنام من حلم إلى منام أبدي. هنا، دائما ما تصاحب تلاوة لسورة يوسف مشاهد شواهد القبور، ليتأكد لنا سبب بعد الأحلام عن المنال: إن الفلسطينيين أخوتنا، أسلمناهم للجب أو الذئب ثم افتعلنا البكاء، تماما كما حدث لابن يعقوب.

ولكي نقيس مقدار الألم ينبغي أن نذكر أن كل ما سبق تم تصويره قبل اجتياح لبنان ومذابح صابرا وشاتيلا. ماذا لو صور ملص فيلمه اليوم؟

يجيب عن هذا السؤال فيلم جان شمعون "رهائن الانتظار" الذي يتتبع حكاية طبيبة لبنانية وقد



حاجز بيتنا لخالد الحجر الذي اثار عرضه في المهرجان ضجة كبيرة

عادت للوطن في الجنوب، بعد عشر سنوات من الغربة. عبر حكاية ليلى نور الدين، نسمع حكاية لبنان بل وحكاية الوطن العربي كله، إزاء العدوان الإسرائيلي.

تحكي ليلى، طبيبة الأطفال عن أطفال القرية الذين فتحوا عيونهم على أصوات القصف وعن الفزع الذي ينمو معهم. وتأتي اللقطات التسجيلية لتذكرنا بالمذابح التي تعرض لها أطفال الجنوب، حين تعمدت إسرائيل إطلاق صواريخها على المدارس وعلى حافلات التلاميذ، فنرى الأشلاء مختلطة بالحقائب، بالمقاعد، بالدماء.

في "رهائن الانتظار" أيضا يلجأ المخرج للقطة القريبة لتدخل في علاقة حميمة مع البطلة، كما لا يستعين بتعليق، بل بصوت الشخصيات، مما يزيد الحميمية ويضفي إحساسا عميقا بالصدق والواقعية، تماما كما في فيلم "المنام" لمحمد ملص. لكن عندجان شمعون، كثيرا ما يتسع الكادر لأكثر من شخص في لقطات متوسطة، ليقدم جيران ليلى وأسرتها.

كذلك تتحرك الكاميرا أكثر لتقدم الحياة اليومية البسيطة لأهل القرية

فتستعرض قيامهم باعمال المنزل أو تتابعهم فى تجوالهم بين الأنقاض، بعد القصف الإسرائيلى . أما أكثر حركات الكاميرا تعبيرا ، فهى حركة العدسة "زووم إن" من القرية صعودا إلى القاعدة الإسرائيلية المقامة على ربوة والمشرفة على المنازل . تشكل هذه الحركة إيقاعا يتكرر وتأكيدا لمعنى القهر والعدوان الجاثم - فعلا لا استعارة - على أنفاس القرية ، مطلاً عليها من علٍ وباديا فى هيئة شجية رهيبة.

لكن جمال الفيلم يكمن فى الأمل الذى يمنحه ، من خلال عرضه ببساطة للعبقرية اللبنانية التى تواصل الحياة والبناء رغم الحرب الأهلية ورغم الاحتلال الصهيونى ، فنرى أهل القرية يعيدون بناء ما تهدم ويواصلون الاهتمام بشئون حياتهم اليومية بل وممارسة نشاط اقتصادى متطور كالتجارة والتعامل فى الأوراق المالية . كما يرتبط هذا الأمل بالوعى ، من خلال مشاهد لقاء الطبيبة بصديقتها اللاجئة الفلسطينية . نحن نرى ظروف اللاجئة الاقتصادية المتواضعة ونسمع من معارفها اللبنانيات درسا هاما ، إذ يقلن لها:

"تعلمنا مما حدث لكم فى فلسطين ولن نترك ديارنا فى جنوب لبنان مهما حدث". فقد عرفن أنهن لو نزحن لضاعت الأرض.

الأمل والألم هما دفتا العمل ودليلا التعامل مع العدو الصهيونى . هما الفرعان اللذان نبتت بينهما أفلام المكرمين فؤاد التهامى وقيس الزبيدى. باستثناء "شارع قصر النيل" ، الذى يحمل وجهة نظر فؤاد التهامى على حال الوطن، بعد تغريبة السبعينيات والثمانينيات ، تدور أفلامه المعروضة فى تكريمه حول حرب الاستنزاف ، لتذكرنا بتاريخ لم تجف دماؤه بعد.

إن كنا نتالم من الخراب الذى حاق بمنطقة القناة ، فإننا نشحن لرد العدوان ونشعر بالتفاؤل بفضل مثابرة رجال جيشنا البواسل . هذا ما نشعر به حين نسمع صرخة فؤاد التهامى "لن نموت مرتين" ونستعيد ذكرى بواسل معركة "شدوان" ونراهم بين "الرجال والخنادق" أو يتدربون على استخدام "مدفع٨".

أما فى فيلمى قيس الزبيدى ، تعلو نبرة الألم عندما ننظر إليهما بعيون الكبار ويبزغ الأمل حين ندرك أننا نشاهد أطفال اللاجئين الفلسطينيين يحلمون بحياة أفضل رغم المنفى والاحتلال والفقر. وفى "بعيدا عن الوطن" صور قيس المخيمات ثم عرض الأفلام على الأطفال وسجل ردود أفعالهم.

فجاء شريط الصوت يحمل براءة أطفال يتذكرون ألعابهم وذويهم ، بينما تحكى الصورة لنا نحن الكبار بؤس حياة اللاجئين. ويزيد من ألمنا أننا ندرك ذلك البؤس ، بينما لا يدرك الأطفال أبعاده، ويكتفون من الدنيا بفرح بسيط ، ووليد ذكريات بريئة وأحلام سلمية : كلهم يريدون أن يكونوا أطباء ومعلمين . لم يتمن أحدهم أن يكون مقاتلاً.

وفى "شهادة الأطفال الفلسطينيين فى زمن الحرب" صور قيس الزبيدى أطفال اللاجئين وهم يرسمون لأول مرة ، فإذا هم يرسمون الدبابات والطائرات تقصف بيوتهم . هكذا تلتقى بهجة الرسم مع الواقع المرعب الذى يعيشونه حتى صار جزءا من حياتهم اليومية ، على

أمل الخلاص يوماً.

تحريك .. الاشتراكية

قبل سنوات ، كان الألم يحفزنا والأمل يحدونا . لكن بعد أن فقد العرب دعم الصديق السوفييتي زاد الألم على الأمل . في مهرجان الإسماعيلية عرضت عدة أفلام تشير لحال العالم بعد انهيار الاتحاد السوفييتي أو تراجع نتائج التجربة السوفيتية أو تثبت أن تغير اتجاه الريح في موسكو لا يعني بالضرورة فشل الاشتراكية أو خطأ تحليلاتها.

لفت فيلم "جاجارين" أنظار الجميع ، لاسيما أنه حاز جائزة أفلام التحريك القصيرة في مهرجان كان ، العام الماضي.

في أقل من ثلاث دقائق ونصف في ملعب للريشة الطائرة نرى دودة أكثر حماسا من أقرانها وأكثر رغبة في التعلم ، تدخل في "ريشة" تشبه المركبة الفضائية ثم تطير فعلا إذ تتقاذفها مضارب لاعبي الريشة الطائرة وعندما تعود إلى الأرض تتقيا من الإعياء. حينئذ تنمو لدى كل الدود أجنحة ويطير الدود بعد أن صار فراشا ، إلا الدودة الرائدة ، فإنها تتقيأ بسبب فكرة الطيران.

عنوان الفيلم هو ما يجعل منه أكثر من قصة مضحكة ويجعل منه استعارة ساخرة لتاريخ الاتحاد السوفيتي ولواحد من أهم إنجازاته ، تجربة الفضاء . عنوان الفيلم - يماهي بين الدودة وجاجارين ، فيبدو أول رائد الفضاء في التاريخ مجرد لعبة تتقاذفها بيروقراطية الحزب ويبدو سقوط البطل والدولة نتيجة لأنهم تعجلوا الانتصار في السباق ، فلما طار الكل حين سخت الظروف ، كان الاتحاد السوفيتي قد خرج من الساحة ومن التاريخ . ربما رأينا في الفيلم بصيرة نافذة أو قسوة وتجاوزا لايليقان بتجربة عظيمة.

لكن على أي حال ، المؤكد هو أن جاجارين قد سقط وتبعه الاتحادالسوفيتي بعد ذلك بثلاثين عاما.

يتناول فليم "انعدام الوزن" الفرنسي البولندي نفس موضوع مغامرة الاتحاد السوفيتي في الفضاء ، لكن بشكل تسجيلي حي وجاد . الفيلم عادي : لقاءات مع رواد فضاء سوفييت ولقطات أرشيف نادرة لكن المونتاج السريع وتناول القضية جعلا من الفيلم عملاً مؤثرا. وإن كان يدخل في إطار مراجعة تاريخ وإنجازات الاتحادالسوفيتي.

يحكي رواد الفضاء تجاربهم لا من منطلق البطولة وانتصارات الثورة ولكن من منطلق أحاسيسهم الفردية العادية : إحساس الإنسان بضآلته إزاء لا نهائية الكون ، حاجته لأهله وللجنس ، لذة المغامرة والخطر ، والأهم من ذلك إحساس رائد الفضاء أنه ترس في آلة كبيرة تحركه الدولة ، وتجرى عليه التجارب وتفض خصوصيته ، حتى إنه يعطي تقريرا عما يفعله أثناء قضاء حاجته ، إحساس أنه ريشة طائرة تتحكم فيها الريح.

إلى امتداد نفس قضية انهيار الاتحاد السوفيتي ينتمي فيلم "النهاية" المقدوني ، الذي يرسم بالتحريك صورة النظام العالمي الجديد.

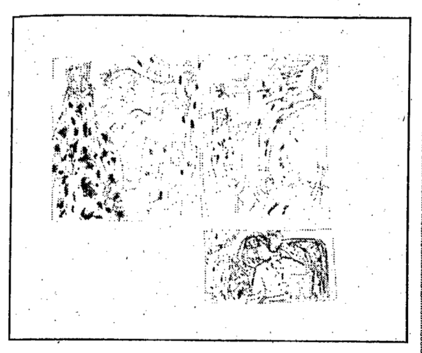
يدان تتصافحان وتتبادلان وثائق الصلح ثم تتضافران لتصيرا

حبلايدور فى تروس على الناحيتين : يمينا ويسارا وأخيرا ينقطع الحبل وتتبعثر التروس فى فوضى . ثم ينتهى الفيلم بحلم: تندمج التروس وتغنى معا أغنية رقيقة.

ربما بدا الحلم بعيد المنال، لأن تروس الجانب المنتصر لن تقبل بالاندماج فى سلام مع الأضعف ، بل هى تحاول دائما أن تستعبد الجانب الذى لا يبدى مقاومة . على كل حال ، نحن نتفق مع تشخيص الفيلم لحالة العالم اليوم : تروسه مبعثرة وتدور فى فوضى ، محدثة قلاقل ومجازر وظلما اجتماعيا.

لذلك لم تزل تشخيصات الاشتراكية لمشاكل هذا العالم سليمة: لم يزل هناك ظلم واقع على البشر نتيجة سوء توزيع الثروة والصراع بين المشروعات الخاصة - ولو على مستوى الدول . هذه حالة رصدها ببساطة فيلما التحريك : الإيطالى "دومو" والمصرى "هكذا تبدو" لرحاب أنور.

فى "دومو" ، نرى عائلة بورجوازية تعيش حياة هنيئة سعيدة: الكل مبتسم ومرح ويمارس طقوس الحياة اليومية بابتهاج شديد:



الفيلم الفرنسي شهرزاد للمخرجة فلورانس مياي وفاز بالجائزة الاولي في التحرك

يستيقظون ويفطرون ، إلخ . ثم يخرج الأب مبتسما ليركب دبابته ، ويدك منزل أسرة فقيرة والابتسامة لا تفارقه . ثم يعود مبتسما للمنزل السعيد ، ليدخل فى مرمى دبابة أخرى ، قد تكون لرجل أعمال منافس ، أو لكادحين يدافعون عن أبسط حقوقهم : الحياة الكريمة.

هذه السخرية الناشئة من المفارقة بين سعادة الأسرة وابتسامة الأب ، وبين العمل الوحشى الذى يقوم به ماتزال علامة على مجتمع اليوم. فرجل الأعمال الذى قد يمارس أكثر الأعمال مسالمة إنما قد يكون السبب فى إفقار عائلات بأسرها ، ولو لمجرد أنه لا يدفع ضرائبه ، ومع ذلك كل شىء يمضى بابتسام ، حتى تدخل "حوت" ليأكل حوتا أصغر . وأحيانا ليس من حل أمام المغبونين إلا المدافع ، ليعلو صوتهم على ضجيج آلات عد النقود.

أما فى "هكذا تبدو الحياة" ، لرحاب أنور فالقضية ترد إلى جذور أسطورية ، لا اجتماعية فحسب ، تقول رحاب إن فيلمها تساؤل عن الحياة والموت ، إلا أنه يبدو صراعا على الملكية . تبزغ وردة من أرض جرداء ثم يبزغ بعدها زوجان من الرجال والنساء ،



فينسيا ردجريف تتحدث الى فاروق عبد العزيز .. أحد الافلام الهامة خارج المسابقة

يتزاوجون . وما أن تتكون الأسرة ، حتى يبدأ الصراع على امتلاك الوردة : يمتزج كل زوج ويصير عينا تنظر للوردة الوحيدة في العالم ويحاول قطفها ، فتتحول إلى وحشين يصطرعان ثم يختفيان. كأننا بإزاء رسم اليجوري متحرك للأفكار الاشتراكية التاسيسية عن الأسرة والملكية والصراع بين البشر داخل الطبقة الواحدة . وفي الوقت نفسه كأننا بإزاء أسرة قابيل وأسرة هابيل تقتتلان في صراع على مصالح مادية لا لمجرد أحاسيس بالغيرة ، للرغبة في الاستئثار برأس المال لا بعطف الإله.

ينتهي الفيلم باختفاء الوحشين وهي نهاية محتملة لصراع رؤوس الأموال وربما قصدت المخرجة إدانة أخلاقية للجشع لكن المؤكد أن الطابع الأسطوري لفيلمها هو أحد مفاتيح جماله وقد تجلى على مستوى الشكل في صراع سيمتري بين كتل البشر التي تشغل أركان الكادر الأربعة ثم يمينه ويساره، بينما المحور دائما هو الزهرة الوحيدة ، كما قوى مظهر الصراع استخدام المخرجة للونين الأبيض والأسود فقط . بالإضافة إلى انطباق اللونين يغذي فكرة التناقض بين قطبين، الخير والشر مثلا ، التي عادة ما تنبني عليها الأسطورة.

* * *

في الإسماعيلية ، استمتعت العين بالعديد من التجارب وأشعل الرأس بالتفكير في قضايا كثيرة وهذا معيار أساسي للنجاح . لكن تذهب متعة الفن ويبقى التاريخ مشكلا لا تحله السعادة ، بل العمل ، خارج ميدان الفن.

مسرح فرناندو آرابال
.. قراءة فى شخوص مسرحية تشابهنا كثيرا.....

رانية خلاف

بدأ المسرح فى أسبانيا كمسرح شعرى وكان مديناً بنجاحه وشيوعه بين الجمهور إلى قوة الشعر فيه ووصلت إلى الحركة الادبية أوجها فى أسبانيا خلال العصر الذهبى (١٥٨٠-١٦٨٠م)، الذى يتميز بخصوبة العناصر الموضوعية التي يتألفها فهى تمتد من التراث الملحمى الذى أزدهر فى العصر السابق عليه إلى الوقائع التاريخية العالمية والقومية وذات الطابع الدينى وتلك المستمدة من الحياة اليومية.

وقد ترتب على هذا الشمول تقارب الحدود بين الأجناس المسرحية التقليدية فقد امتزجت فى بوتقة هذا العصر الذهبى المأساة بالملهاة بمفهوم كوميدى خاص من هذه العناصر فى بوتقة رؤية فنية واحدة. (هذا ما سنلمحه فى العمل الأول الذى سنعرض له نزهة فى الجبل» لآرابال حيث يختلط المعقول باللامعقول.. الكوميدى بالتراجيدى بطريقة فنية متميزة).

وقد بدأ العصر الذهبى الثانى مع الجيل الذى تتلمذ عليه لوركا والذى اتخذ من عام ١٨٩٨- حيث وصل الجزر السياسى والعسكرى لأسبانيا إلى مداه- نقطة انطلاق لمرحلة أخرى من المد الثقافى والأدبى.

كتب بايى انكلان أولا شعر المسرح فقدم تجارب ذات طابع مأساوى عنيف ثم ما لبث أن بدأ مرحلة أخرى بالثلاثية النثرية «الكوميديا البربرية» ركز فيها على بقايا الإقطاع فى المجتمع الأسبانى معلنا قدرا من التمرد الذى تبلور ليغدو ثورة أصيلة فى «الشنيع المجال» التى كشف فيها عن الوجه القبيح والمزعج والمضحك معا لإنسان المدنية الأسبانية فى مطلع هذا القرن.

كانت الحرب الأهلية التى عانت أسبانيا ضراوتها إبان العقد الرابع من هذا القرن حدا فاصلا بين مرحلتين متميزتين تماما لا من الناحية السياسية فقط وإنما من وجهة النظر الفكرية والثقافية بصفة عامة، والأدبية على وجه الخصوص، ذلك أن هذه الحرب كانت ذروة فوران اجتماعى وغليان فكرى استحالت فيه المعايشة السلمية بين القوى.

الاشتراكية التى اتسمت بالارتجال والتطرف وانتصار النزعة ، المحافظة الذين تضافرت قواهم مع كثير من العوامل التاريخية لتحويل مجرى التطور لصالحهم إلى حين.

وقد أصبح الطابع الغالب على المسرح الأسبانى بعد الحرب الأهلية وطيلة العقد الخامس من هذا القرن هو الهروب بشقيه المادى والمعنوى، أما الهروب المادى فقد تمثل فى هجرة بقايا الكتاب الواعين بمسئوليتهم الأدبية إلى أمريكا اللاتينية بعيدا عن ضجيج الطبول التى أعلنتها جهالة الجيوش المنتصرة ومن أهم الكتاب الذين يمثلون هذا التيار اليخاندرو كاسونا وماكس أوب ، كانت أعمال كاسونا تمثل نزعة هروبية تضرب فى متاهات غيبية تتلاشى فيها الحدود الفاصلة بين الحلم والواقع وتحتل مركز الثقل فيها مشكلات ذات طابع هروبى ميتافيزيقى تتعلق بالخير والشر... الموت والحياة وهى نزعة عميقة الأصالة فى الأدب الأسبانى. كانت النتيجة التى ترتبت على هذا الموقف الذى جعل من الأدب سلاحا سياسيا مباشرا أن اتسعت الهوة بينه وبين جمهوره وتفاقم الوضع فيما يتصل بإمكانياته للعرض والنشر وأصبح مسرح أقلية لا بما يتضمنه من قيم طليعية أو بما يعتمد عليه من صيغ تجريبية فقط ولكن بما يعبر عنه روح موتور يستنفذ كثيرا من طاقته فى مسار الرفض والإدانة.

وإذا كنا قد تعرضنا بشئ من التفصيل لتاريخ المسرح الأسبانى وخاصة فى فترة الحرب الأهلية فذلك لأن الحرب الأهلية كانت من أهم العوامل تأثيرا فى فكر فرناندو أربال وأكثرها وضوحا فى كتاباته، فعندما بدأ التمرد العسكرى فى مدينة مليلا Melilla فى ١٧ يوليو ١٩٣٦، تم القبض على والد آرابال وزج به فى السجن، كما حكم عليه بالإعدام وكان ضابطا فى الجيش رفض الانضمام إلى المتمردين. وفى عام ١٩٤٠ استقرت أسرة آرابال فى مدريد وبدأت مرحلة هامة فى حياة وأعمال الكاتب، فمنذ ذلك العام شعر آرابال بالجوع المادى والعاطفى الذى ميز فترة ما بعد الحرب بانتسابه إلى قطاع شديد الخصوصية من المجتمع وهو البرجوازية الصغيرة التى سحقتها الحرب الأهلية. كان لآرابال مكانا هاما فى تلك الطبقة الإجتماعية وباتصاله - منذ عام ٥٢- بدوائر المعارضة اكتسب آرابال سخريته السوداء وأعلن القطيعة مع الأعراف الاجتماعية بشكل خاص نظرا لتجربة الأب المفقود والصعوبات الاقتصادية التى نشأت عن تغيبه فضلا عن اتصاله بالقوى المعارضة لنظام الحكم. إلا أن المجتمع الأسبانى كان يرفض أعماله منذ أول عرض «عادى» عام ١٩٥٧، منذ ذلك الحين قدمت أعمال آرابال بشكل متقطع على المسرح الجامعى والمسرح المستقل فى عروض فردية، وبينما كان مسرح آرابال يطوف العالم (بعد أن تبنته عروض الذوة NO اليابانية عام ٧٤) أعاد فيكتور جارسيا إخراج مقبرة السيارات وعدد من مسرحياته التى كان الناس فى أسبانيا يجهلون وجودها أو ينتقدونها لأنها لم تنشر بشكل جاد ومتصل حتى

في سنوات الانتقال السياسي الأول.

ويتضمن مسرح فرناندو ارابال اليوم نحو مائة عمل مسرحي بداية من « نزهة» عام ١٩٥٢ وهي إحدى أشهر مسرحياته في التنديد بالحرب الأهلية وحتى مسرحية «lullyä» عام ١٩٩٢، كما كتب عددا من الروايات والأعمال الشعرية وهكذا تعددت أعماله حتى يمكن القول بأنه واحد من أندر الكتاب الأسبان الذين يشاركون اليوم في الحركة الإبداعية في الثقافة الغربية.

وتنقسم أعمال ارابال إلى ٥ مراحل كبرى:

١) المرحلة المسرحية الأولى وتمثلها أعمال مثل «نزهة»، «المتاهة» عام ٥٦، وفي هذا المسرح يقدم الكاتب عوالم دائرية مغلقة على نفسها بشكل خاص تحيط بها أدوات مبتذلة وتتحرك في الزمن الحاضر بلا رؤية في النهاية.

٢) مسرح الرعب وهي فترة يذهب فيها المؤلف إلى أقصى حدود تجربته اللغوية والتشكيلية، مغيرا بذلك لغة المسرح في عصره بطليعيته الخاصة به وتمثل هذه المرحلة أعمال مثل «حب مستحيل»، «المكعبات الأربع» عام ١٩٥٧،...

٣) مسرح الأنا والعالم وفيه يكتشف المؤلف ذاته في جوهرها في السياق الاجتماعي ويمثلها «حديقة الملذات» عام ١٩٦٧والتي توقف عن كتابتها في السجن في اسبانيا ثم استكملها بعد خروجه.

٤) مسرح الانا في العالم.. من خلال تجربة السجن في أسبانيا يحاول اكتشاف علاقة التصالح بينه وبين العالم فيعطي الفرصة للآخرين للحديث محتفظا لنفسه بدور منظم اللعبة المسرحية وتمثلها مسرحيات مثل «الفجر الأحمر والأسود» ١٩٦٨، «وضعوا القيود على الأزهار»،...

٥) مسرح نفيه الإرادي الذي قدمه في فترة الانتقال السياسي في أسبانيا من فاشية فرانكو إلى الملكية الديمقراطية والذي يحلل فيه الكاتب رؤيته النقدية والساخرة للواقع والتقاليد في أسبانيا، تمثلها مسرحيات «على الجبل»، «تهمة التفتيش»،.... وقد تحولت حياة وأعمال ارابال إلى مصدر من مصادر الفضائح في أسبانيا في ذلك الوقت، لدى المحافظين والليبراليين الذين يرغبون في إحداث تغيير دون قطيعة- مع النظام الحاكم. ووصل الأمر لدرجة أنه في عام ٧٦ اعتبره أحد الوزراء الأسبان واحدا من قائمة تضم ٦ شخصيات أسبانية خائنة واثناء سنوات الانتقال السياسي في اسبانيا تبنى ارابال مواقف أثارت الذعر في الرأي العام وكان عليه أن يقترب من مصادر السلطة الثقافية والسياسية وأن يتبنى مواقف معينة كانت الظروف تفرضها على طبقة المثقفين غير أن ارابال ظل مخلصا لذاته ولخطابه الفردي مسلحا بموهبته وخياله الرحب.

** وإذا ما اقتربنا أكثر من ارابال وبدأنا قراءة نصوصه المسرحية سنرى أن شخوصه شديدة الشبه بنا تحمل هذه الروح الساخرة والساذجة في ان واحد تحاول الخروج من متاهة الدوائر المفرغة.. فلاتستطيع ولكنها لا تزال تحاول على أية حال.

.. أبطال مسرحيات ارابال في معظمهم من حيث لغتهم وأسلوب



اللوحة للفنان يوسف كامل

حياتهم ونظرتهم لأنفسهم ولمن يتعاملون معهم يشكلون أصالة وحداثة فنية تذكرنا بكتابات كافكا وبيكيت.. هم أناس فقراء مهملون ، ملتاعون بما بهم من جراح ومن ثم تشوب بعض القسوة الطبيعية شخصياتهم وهم كذلك ساخرون هزليون إلى حد السذاجة لا يفطنون إلى حقيقة أفعالهم التى يقدمون عليها والتى يعيشونها.. يلقون بأنفسهم إلى التهلكة بلا بصيرة فيسقطون جرحى أو يضيعون.

فى مسرحية «نزهة فى الجبهة» يصور أرابال عبثية الحرب وهى تعد أكثر مسرحياته نجاحا، إذ قدمت فى ألمانيا، انجلترا، الدول الاسكندنافية، الولايات المتحدة، بولندا، ومصر، ولاقت نجاحا كبيرا... عبر فيها من خلال موهبته بالبسمة الساخرة عن مخاوفه تجاه مجتمعه

الملئ بالإحباطات والفساد.

في المسرحية يسخر أرابال من عبثية الحرب الأهلية فنحن أمام جندى تصدر له الأوامر بعدم التحرك من الجبهة فتاتى إليه أسرته لزيارته ومن ثم يمارسون الحياة بسذاجتها وبساطتها ومن هنا تنبع المفارقات المأساوية والمضحكة فى نفس الآن.. فأسرته الصغيرة تحضر معها الطعام وتريد أن تلتقط صورة تذكارية مع الابن الجندى ويوصونه بغسيل أسنانه... وإلى الجبهة يأتى جندى من فرق الأعداء وشيئاً فشيئاً يصبح العدو الأسير شخصاً مألوفاً يتناول الطعام ويجالس هذه الأسرة ويصير فرداً منها...

ونجد فى توحد ردود الفعل بين فرناندو (الجندى) والجندى العدو مصدراً مثيراً للضحك والسخرية فالإثنان يعانون من الخوف ومن عدم الفهم لحقيقة دورهما فى هذه المعركة وبعد وقوع الغارة على الجبهة يأتى ممرضان ليبحثا عن القتلى فيتصاعد حس الكاتب فى إبراز تهويم عدم إدراك الذات، فيردد أعضاء الأسرة «هل أنتم متأكدون من أنكم لم تجدوا بيننا قتلى».. وتتساءل السيدة تيبان والدة فرناندو عن طبيعة المعركة ولم يتقاتل الأبناء: «لماذا يعادى بعضكما البعض؟ هل ولدتم أعداء أم أنكم أصبحتم أعداء بعد ذلك؟» ... ويتساءل الجندى ذاته «أنا لم أفعل شيئاً ولم أسئ إلى أحد»، مشيراً إلى الانفصال بين الجندى الأسير والقوة العليا المدبرة للحرب فهو لا يدرى شيئاً عن أى شئ...

ويتدرج الكاتب بأسلوبه المسرحى الساخر بالأحداث حتى يصل إلى قمة السخرية عندما يستعرض كل من الجنديين الأساليب التى يتخذها قائد كل منهما فى إدارته للحرب فيكتشفان فى النهاية تطابق هذه الأساليب... «أليس من المحتمل أن يكون نفس القائد؟»!!

وينهى الكاتب المسرحية بطرح رغبة الجنديين الساذجة فى إيقاف الحرب... فكيف نوقفها؟...» الأمر سهل- هكذا يقول السيد تيبان مخاطباً الجنديين- تخبر أنت زملاءك بأن الأعداء لا يريدون الحرب وأنت تخبر زملاءك بنفس الشئ فيعود كل إلى بيته».. إلا أن هذه الرغبة فى إحلال سلام ساذج تنتهى بعد أن اتفق الجميع على ضرورة إنهاء الحرب بطلقات المدافع- نهاية ساذجة.. موت الأطراف المتحابة المتعادية بطلقات المدافع.

فى مسرحية «المتاهة» نتعرف على أنفسنا بدقة أكثر.. فها نحن ندخل العالم.. وما العالم إلا متاهة صغيرة من الأغطية التى تتصاعد فوق بعضها بصورة تتعذر معها رؤية (معرفة) أى شئ أبعد من مائة متر.. هذه المتاهة التى تحوى كل يوم آلافاً من الضيوف والسجناء.. إلا أن هذه الأغطية لم تقفز من السماء من تلقاء نفسها.. فهناك يد «مرئية» ترتب وضع هذه الأغطية كل صباح..يحاول بطل «المتاهة» اتيين ذلك التائه البسيط أن يستنجد بميكائيلا فتجيبه «إذا جئت معى فستضيع على نفسك آخر فرصة للخروج من المتاهة ولن تنجو من الموت جوعاً أو عطشاً وإذا حاولت وحدك الخروج من هنا فستلاقى

نفس الصعوبات ولكن مع أخطار أقل لأن هذه الجزيرة حسب تركيبتها الطبيعية تجعل المرء ينجح في العودة إلى النقطة التي بدأ سيره منها دون التعرض للموت جوعا في المتاهة».

.. أيه سخرية .. أليست هذه الحياة بمفهومها الساذج البسيط .. كأننا نبدأ من نقطة ما.. ندور حولها ثم نعود إليها .. نلهث .. هل ترانا وعينا أى شئ أثناء ذلك؟.. البعد الزمني للحدث يشكل مفارقة أخرى فقد دخل بطل هذه المتاهة وزميله إلى الحديقة- المتاهة منذ سنين طويلة وفشلا دائما في الخروج منها..

تقف ميكائيلا أمام زميله الذى انتهى به الأمر إلى الانتحار .. «منذ نعومة أظافرى أراه هكذا مقيدا .. كنت آتى إلى هنا كل صباح وكنت أمامه لأن مشاهدته لى كانت تدخل السرور إلى نفسه ثم بعدها نلعب سويا .. أحضر الرمل فى دلوى الصغير وهو يدفن لى قدمى فى ذلك الرمل ولكنى كنت أجد صعوبة في اللعب معه كان دائما مقيدا ومريضا جدا..

.. ولأن كل من يدخل الحديقة أو يخرج منها لابد أن يجتاز استجوابا أمام القاضى فقد انتهى الأمر بمحاكمة اتيين واتهامه بقتل زميله المنتحر..

.. «هاهو ذا الأب الطيب.. إنه يلبس قناع الوالد الطيب وما هو فى الحقيقة إلا طاغية .. انظروا إلى ظهر ميكائيلا وسترون آثار الدماء السائلة من ضربات السياط التى ألهبته بيدى أبيها ليلة أمس».. هكذا يصيح أتيين.. إلا أن ميكائيلا ذاتها نجدها تربت على ظهر هذا الطاغية برفق ويبقى اتيين ساكنا لفرط طيبته وبؤسه .. تقترب دقات الطبول فيرفع طرف أحد الأغطية ليدخل ثانية فى المتاهة.. وهاهى ميكائيلا التى تعرف كل شئ ترضخ بتلقائية ساذجة بدورها للطاغية أبيها الذى يقبلها بين الحين والآخر..

فهل يهزأ أرابال هنا بالمعرفة؟.. فليست المعرفة وحدها بكافية للخروج- على ما يبدو- من ذلك؟.. وهل نقدر على فعل أى شئ فى النهاية؟.. إنه لا يجيب على السؤال.

فى مسرح فرناندو أرابال نتعرف على مسرح اللامعقول باعتباره محاولة للإجابة عن أسئلة ميتافيزيقية تؤرق روح الإنسان فى بحثه عن معنى للوجود.. واختبار متانة العلائق بين الموجودات. وهو فى سبيل ذلك ينكر منطقيتها مبدئيا ويظهر كل شئ فى غير مكانه الطبيعى مما يثير الدهشة.. لكنها دهشة مزدوجة الأثر، فهى من ناحية تحض على عدم المضى فى حياة رتيبة فاترة تقوم على مسلمات متفق عليها بغير مناقشة..

وهى من ناحية ثانية توصل إلى قيم جديدة تأتى من تحطيم الروابط المستتبة بين الأشياء.

المراجع:

* ظواهر المسرح الأسبانى
د.صلاح فضل

* مسرح العبث مفهومه ، جذوره، أعلامه
د. نعيم عطية

* فرناندو أرابال ثلاث مسرحيات «نزهة فى الجبل»، «المتاهة» ، «الفجر الأسود والأبيض»
ترجمة فاتن أنور- مى التلمسانى
من إصدارات مركز اللغات والترجمة- أكاديمية الفنون

الحائى

يقول المتصوفة.. أنالبعد حجاب.. ويكابدون ما يكابدون ليقتربوا.. وباقترابهم تشف الرؤية وربما رفعت الحجب، ولأننى لست متصوفا - على الأقل حتى الآن - فأننى على العكس منهم.. أكاد أجزم بأن القرب هو الحجاب، فاقترابنا الشديد ممن نحبهم، وتعودنا عليهم وعلى وجودهم الدائم وحضورهم المستمر، وامتلاء حياتنا بهم.. لا يجعلنا نشعر جيداً بقيمة هذا الوجود، أو نحس تماما بحيوية هذا الحضور.. وكم من أشياء ومعان فاصلة فى حياتنا لا نستطيع أن نحيا لحظة واحدة بدونها، ونكاد مع ذلك لا نشعر اطلاقا بها ولا نلتفت إلى أهميتها أو نتذكر أنها موجودة حتى.. وإلا فهل نفكر - أى تفكير - فى الهواء الذى نتنفسه، أو فى قلبنا الذى لاينى لحظة واحدة عن الدق والضخ!

ناوشتنى هذه الخواطر كلها وأنا بصدد كتابة هذه الكلمة عن الغئب الحاضر.. حلمى سالم.. رد الله غيبته وأعاده سالما غانما من بلاد الفرنجة التى امتنع عنها وتمنع عليها شابا فى ميعة الصبا.. وغازلها كهلا وراودها ووطئها وقد طعن فى السن! وعدت بذاكرتى إلى ربع قرن مضى.. إلى عهد الشباب الزاهر.. وزمن الطموح الباكر.. مستعيداً لشريط طويل عريض ملئ بالأحداث والأحلام والضحكات والآلام والغراميات والإحباطات والثقافة والشعر والمعارك والهزائم والأمانى والانتصارات.. وحلمى سالم يحتل الصدارة من أإداث هذاالشريط المتخم..صناعة لها، وتاثيرا فيها، وكأنى أراه الآن فى الاجتماعات الأولى لإضاءة.. شعلة من الحماس والحيوية.. محفزا لنا ومشجعا إذا ترددنا، ومذللا للصعوبات.. فحلمى سالم، للحق والتاريخ وبدون أدنى شك.. كان دينامو هذا المشروع.. وقلب المفاعل الشعرى السبعينى.. يضطلع بالمهام (من/ إلى) كما يقولون.. وكان يؤمن إيمانا جوهريا منظما بضرورة العمل الجماعى.. وبأنه لا مخرج من المأزق الراهن (والذى مازال راهنا) فى الثقافة أو الفكر أو الشعر أو السياسة إلا بالحلول الجماعية، فلم تعد هناك فرصة لحلول فردية بمعزلة.. ولم يقتصر دور حلمى سالم فى إضاءة على (الشغل) الذى يبدا من دعوة الشعراء واختيار المواد، والدفع بها إلى المطبعة، واحتضانها يوميا حتى تصدر المجلة فى ثوبها القشيب.. بل كان المنظر الأكبر لإضاءة.. وأدافها ومنطلقاتها ورؤاها ومسعاها الجماعى وفكرها الاستطيقى وعلاقتها بالجماهير إلى آخر كل ذلك.. ومع أن حلمى سالم - كإنسان - مثال للرقة والدماثة والكياسة والأدب الجم بالآخرين وبرفاقة بشكل عام.. ولكنه كان يتحول إلى إنسان آخر تماما إذا هدد شخص ما - وقد حدث - "إضاءة" .. أو حاول استغلالها لإغراضه الضيقة ومطامعه الصغرية.. هنا يتحول حلمى سالم إلى مخلوق آخر.. شراسة وحسما وقوة بل وقسوة أحيانا.. واعترف - الآن - أننا فى معظم الأحيان كنا نكتشف أنه على صواب.. وإن كنا لم نر ذلك فى حينه بدق!



وحلمى سالم لا يتصور أن ثمة قيمة فى الحياة كلها.. إلا للشعر، ولا معنى للوجود برمته إلا بالحب.. ولا أهمية للكون بحالة إذا لم يكنى فيه فكر وثقافة وأصدقاء ونساء جميلات وموسيقى وعبد الوهاب خصوصا.. أقصد أنه لا يقيم أعتبرا للفلوس.. معه.. أو ليس معه.. لا يهم.. ولا يفكر فى الغد على الإطلاق (بمعنى السعى إلى تامين المستقبل له أو للأولاد فى ظروف مقلقة كالتى نحيا فيها جميعا).. وقد يكون فى هذا أنانيا بعض الشئ.. ولكنى هكذا هو حلمى!..وبرغم ذ لك.. لم أر من هو أكثر حنوا وحدبا منه على أصدقائه وحبا لهم وذوبانها مع آلامهم ومشاكلهم بشكل رؤوم وخاص.. ولعل هذا هو ما فوجئ به عبدالمنعم رمضان فى ذات رحلة مع حلمى حينما ألم به تعب مفاجئ.. وقام حلمى برعايته الحانية المفرطة الحدب التى أدهشت عبد المنعم جدا.. فاعتمده من يومها (أما) ثانية له!

ومن صفات حلمى الجميلة أيضا.. رحابته الديمقراطية فى التعامل مع الآخرين.. ومع أشعار الآخرين ومدارسهم الفنية المختلفة.. وقدرته الهائلة على تنظيم أفكاره.. وترتيب حديثه.. وحضوره الشفهى المنسق وكأنه يكتب تماما.. وسعة حيلته ومنطقه المقنع المفحم مع خصومة الفكريين.. الخ.. الخ.. وعذرا لضيق المساحة.. أما عن دوره هنا فى (أدب ونقد) فهذا حديث يطول ويطول.. يكفى أننا نشعر يقينا (وعمليا) أن مكانه فيها ليس بامكان سواه أن يشغله.. ناهيك عن أن يملأه!.. وها نحن الآن فى انتظار وعده فى مكالمة أخيرة له بالعودة إلى موقعه ومكانه من جديد فى قلب حياتنا الثقافية والشعرية المعاصرة.

ماجد يوسف

رقم الإيداع ٧٥١٢/ ٩٢

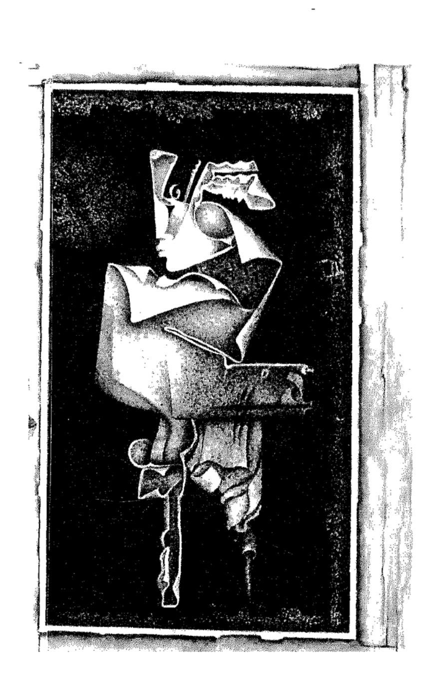
السعر ٢ جنيه

الأمل للطباعة والنشر ت: 3904096

العـــدد
١٢٢

أدب ونقد
مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

اكتوبر
١٩٩٥



نصوص

محمد مهران السيد :
لاتغلق الباب .. فربمـا احتاجـت لنا جـارة

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية
شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى الوحدوى
سبتمبر ١٩٩٥
رئيس مجلس الإدارة : **لطفى واكد**
رئيس التحرير : **فريدة النقاش**
مدير التحرير : **حلمى سالم**
سكرتير التحرير : **مجدى حسنين**

المحتويات

أدب ونقد

التصميم الأساسى للغلاف للفنان :
محيى الدين اللباد
الرسوم الداخلية ولوحة الغلاف :

للفنان : **د. مصطفى مهدى**

الإخراج الفنى : **حسين البطراوى**
أعمال الصف والتوضيب الفنى مؤسسة الأهالى :
سهام العقاد

عزة محمد عز الدين نعمة محمد على ، منى عبد الراضى

مراجعة لغوية : عبد الله السبع
المراسلات :

مجلــة أدب ونقد / ٢٣ شـارع عبد الخالق ثروت
«الأهالى» القاهرة / ت ٣٩٢٢٣٠٦ / فاكس ٣٩٠٠٤١٢
■ الأعمال الواردة إلــى المجـلة لا ترد لأصحـابهـا ســواء نشــرت أم لم تنشــر

أول الكتابة

كما وعدناكم فى العدد الماضى نفرد للنصوص مساحة كبيرة تعويضاً عن التضييق عليها فى الأعداد السابقة، ونقدم أسماء تنشر لأول مرة فى «أدب ونقد» من بينها صديقتنا الجديدة «مى صلاح عبد الصبور» التى تكافح ضد الوحدة والغربة فى بحث مضن عن المشاعر الحقة الصافية، إن المراهقة نفسيا تتحول إلى كاتبة تسعى للسيطرة على أداتها وهى تخرج من الإنهاك ناظرة لخيباتها متحدية ومتسائلة.

أما «معزوفات زياد خداش الفلسطينى» على قيثارة القهر فلعلها تصلح أن تكون مفتاحا لكل النصوص التى نقدمها لكم، ففى المعزوفات حالة من الكثافة الشعرية الكاشفة، والمفارقات الساخرة المرة التى تعرى مستويات الحصار وهو يضرب نطاقه لا على المرأة الشرقية وحدها وإنما أيضاً - وهو الجديد هنا - على الرجل الشرقى، لا فحسب لأن أحد شخصياته تصادف أنه من سكان الأراضى المحتلة «وأن الدخول إلى القدس يتطلب تصريحا أبرزه للجندى الواقف على أبواب المدينة» - ولكن أيضاً لأنه ملاحق بإرث التخلف والقهر والركود وإهدار قيمة الإنسان وحرمانه من كل الحقوق الأساسية، وعجزه عن إشباع حاجاته.

فهل نعتذر لكم عن حقيقة أن النصوص التى نقدمها مفعمة بالحزن العميق.

وهل يخفف من هذا الحزن أن يحظى شعر العامية بنصيب من عددنا هذا فننشر لكل من محمود الحلوانى و«محمد الحسينى»، والحسينى محق فى غضبه منا لأنه وافانا - منذ سنوات بنصوصه ولم تنشر ونحن لا نريد أن نتعايش مع غضب المبدعين، بل نسعى جادين لإرضائهم سواء بنشر نصوصهم أو نقدها والتحاور معها، لأن خسارة فادحة ستحل بنا جميعا إذا انقطع الحوار خاصة فى ظل الاحباطات المتزايدة والتوترات غير الخلاقة والمشاحنات الصغيرة فى الحياة الثقافية التى تعانى مرضا مزمنا رغم مظاهر العافية والتورد التى تتبدى فى كثافة الانتاج الجيد عامة.

وهكذا أجلنا متابعة قضية الدكتور نصر حامد أبو زيد الذى قضت محكمة استئناف بالتفريق بينه وبين زوجته الدكتورة ابتهال يونس بدعوى أنه مرتد عن الدين الإسلامى ونجح كل من الحكم والحصار وفتوى أيمن الظواهرى أمير جماعة الجهاد بإهدار دم نصر، والموقف المائع للحكم فى مصر إزاء قضايا الحسبة فى مسائل الرأى والاعتقاد، وهو موقف مائع لأن النظام لو شاء لحسم القضية بإصدار قانون يمنع بوضوح قبول مثل هذه القضايا من المحاكم، ونحن نعرف جيدا قدرة النظام على إصدار القوانين ولنا فى القانون ٩٣ لسنة ١٩٩٥ عبرة - وعلى كل حال فقد نجحت كل هذه العوامل مجتمعة فى جعل «نصر» و«ابتهال» يغادران البلاد مؤقتا بعد أن أصبح العيش فيها مستحيلا خاصة وأن جهة عليا خاطبت الجامعة طالبة منها أن لا تعطى لنصر جدول محاضرات خوفا عليه، وبعد فضيحة الحراسة المشددة التى رافقته أثناء مناقشته لرسالة دكتوراه كان يشرف عليها.

ومع ذلك فنحن ننشر نص رسالة دالة وكاشفة أرسلها باحثون ومدرسون للإسلاميات والأدب العربى فى ألمانيا يتضامنون فيها مع «نصر» و«ابتهال» قائلين:

«إن فكرة الرحلة الدراسية إلى مصر فى ربيع ١٩٩٤ قوبلت هنا فى ألمانيا من قبل أسر الطلبة والطالبات بمعارضة كبيرة، بحجة أن مصر تحولت إلى بلد تعصب لا يعرف

التسامح، إلا إننا قد شرحنا لهذا الجانب أن مصر بعيدة كل البعد عن التعصب والتزمت بفضل مفكريها المعاصرين» من المسلمين الذى يواصلون اليوم مسيرة من سبقوهم من القدماء، وذلك من أجل تطبيق مفاهيم الإسلام وقيمه، كالتسامح، والاعتماد على العقل الذى أنعم الله به علينا جميعا لخير الإنسانية وتقدمها، وكانت أفكارهم أحد العوامل التى ساعدتنا فى إقناع آباء وأمهات طلبة القسم.. بأهمية الرحلة وفائدتها فى ذلك الوقت بالذات..

واليوم، وحين نسمع ذلك الحكم ماذا يتبقى لنا لنقوله...»

حقا ماذا يتبقى لنا جميعا لنقوله؟

نقدم فى الديوان الصغير شاعرا ظلمه النقد طويلا وهو «محمد مهران السيد» الذى تأخر ملفنا عنه لأسباب مختلفة حتى أننا قررنا أن نحتفى بكل شعرائنا الكبار بصرف النظر عن تواريخ الميلاد وعن الستين من العمر التى ننسى فى زحمة الحياة أننا استغرناها دون أن ننتبه من سن التقاعد الحكومى، وليس هناك شاعر حقيقى يتقاعد أبدا..

يحدد لنا الناقد سيد البحراوى سمة من سمات مهران السيد على هذا النحو:

«التحمت فيه الملامح الفنية مع الملامح الفكرية بحيث يمكن القول أن الحرية لم تكن كما يزعم البعض خاصة بالإطار الوزنى وانما كانت ملمحا فى كافة العناصر الفنية، الايقاع واللغة والخيال، كما كانت توجها فكريا يسعى إلى تحقيق الحرية الإنسانية لجماهير الشعب..»

وهو القائل:

لا تغلق الباب

فربما احتاجت لنا جارة وفى العدد بحث للفنان والناقد التشكيلى «أحمد فؤاد سليم» عن «مصطلحات الفن وتيارات التحول فى الفن التشكيلى الحديث»، ورغم أن البحث يتحدث عن الخراب الذى يحدثه «النقد» السطحى أو «الصحفى» فى ساحة الفن التشكيلى، فإن بوسعنا دون عناء أن نمد المقولة على استقامتها لتنطبق على مجمل حياتنا الثقافية حيث تراجع الوعى النقدى حتى جعل «من الردئ نموذجاً للاحتذاء، ومعيارا للتقويم»

وقد حاولنا أن لا تجور شهادات المبدعين التى كان مفروضا أن تنشر فى ملفى «حجازى» و«عفيفى مطر» على مساحة كل من النصوص والحياة الثقافية ولا أستطيع إلا أن أتوقف أمام بعض التعبيرات الدالة خاصة قول الشاعر عبد المنعم رمضان:

«كان الأوان قد آن دائما لقبول الشاعر أو رفضه على أساس ما يقدمه لا على أساس انتسابه إلى قطيع زمنى، قطيع راهن...»

ثم يضيف:

الشعر الذى نعرفه يحب القراء ويكره الجمهور، ويعرف الفارق الحاسم بين القارئ والجمهور..»

وخطوط التشديد من عندى، وقصدت أن ألفت إليها نظر القارئ لما تنطوى عليه من احتقار مضمر لشعراء آخرين قد يكونون محدودى الموهبة والامكانيات لكنهم شعراء بل

للبشر وللجمهور بصفة عامة وهى نظرة استعلائية نخبوية تربطها وشائج- ولو غير واعية- بالفكرة التى تقول بجنس أرقى من البشر الآخرين حتى ولو كان ينتسب هذا الرقى للشاعر الحق من وجهة نظره.

ولا أعرف لماذا يصر بعض شعرائنا على استعذاب حالة الانغلاق والعزلة التى هى ظاهرة مرضية ينبغى معالجتها حتى يكون الشاعر قادرا على الوصول إلى ملايين الناس.

ومن سوء حظ «رمضان» أنه يسوق قوله هذا بخصوص شاعر عرف الإنشاد لجمهور بالآلاف وعرفته الآلاف عبر الإنشاد وليس عبر القراءة باعتبار الشعر حالة تواصل إنسانية راقية.

كان «بريخت» يحلم بجمهور كرة القدم لكل من الشعر والمسرح، وكان محقا فى ولعه بأوسع جمهور، ذلك أن الشعر يمكن أن يكذب حتى وهو يتوجه للقراء وليس للجمهور.. المهم أن لا يكذب الشعراء.

وتحيلنا هذه القضية إلى شهادة الشاعر الشاب «جرجس شكرى» الذى يحكى بصدق كيف أنه وضع «عفيفى مطر» فى موقع القديسين ثم وجد نفسه «أقف الآن موقفا مغايرا من قديس اللغة وأنظر له على أنه تراث أضعه فى الخلفية أيضاً، وأجدنى لا أقترب منه أبدا...»

إن «جرجس» لا يكذب فى سعيه لأن يكون نفسه لا أكثر ولا أقل.

منذ زمن طويل نمنى أنفسنا أن نقدم فى الحياة الثقافية بانوراما واسعة من متابعات ونقد وقد حاولنا أن نلتزم فى هذا العدد ومع ذلك أفلتت منا أشياء هامة فمعذرة.

ولعل قراءة «حمدى متولى» فى واحدة من أهم الروايات العربية المعاصرة هى «الخبز الحافى» للمغربى «محمد شكرى» الذى يكتب كتابة أصيلة نفاذة عن المهمشين أن تكون تعويضاً عن النقص فى مجالات أخرى.

وقد مرت الذكرى الخامسة لرحيل المفكر الدكتور «لويس عوض» دون اهتمام حقيقى إلا من ندوة واحدة نظمها الصديق «محمد سالم» مدير المسرح الصغير بالأوبرا، ونحن إذ ننشر وقائعها لا يسعنا إلا أن نعبر عن دهشة حقيقية لأن المسرح كان قد طلب من المذيع «شفيع شلبى» عرض بعض مقاطع من مادة وثائقية طويلة لحوارات كان قد أجراها مع الدكتور لويس عوض قبل وفاته ثم أهمل الأمر بدون إبداء أي أسباب أو حتى اعتذار كذلك فقد تجنب المتحدثون أى إشارة أو تحليل لطرده من الجامعة سنة ١٩٥٤ وهو ماضٍ كرره السادات سنة ١٩٨١ حين قام بطرد عدد من أساتذة الجامعات والصحفيين من أعمالهم إن قضية الحرية المثارة لها ماض لابد من بحث جذوره إن شئنا أن يكون للحرية مستقبل حقيقى... والتعتيم على القضايا لن يؤدى هذه المهمة أبدا.

بقى أننا مدينون باعتذار كبير للدكتور غالى شكرى الكاتب والناقد الذى أثرى حياتنا الثقافية بإسهاماته الغنية والمتنوعة، ولم نستطع فى مرضه الأخير أن نقدم له هديتنا اللائقة لنقول له حمدا لله على السلامة ولكننا قطعا سوف نقدمها فى عدد آخر...

وسوف أنهى أول الكتابة حتى لا أقدم اعتذارات أخرى.

المحــــررة

وثيقة

RUHR-UNIVERSITAT BOCHUM
Fakultat rur Philologie
Seminar FUR Orientalistik und Indologie- Arabistik/ Islamwissenschaften-
umiversitatsstrabe150
D-44780Bochum
Germany

الأستاذ الدكتور
نصر حامد أبو زيد
جامعة القاهرة- كلية الآداب
جمهورية مصر العربية
بوخوم فى ١٢/٧/١٩٩٥
حضرة الأستاذ الدكتور/ نصر حامد أبو زيد
تحية طيبة ومتضامنة لحضرتكم وبعد..

علمنا ببالغ الأسف نحن مدرسوا معهد الدراسات الإسلامية والعربية وطلابها خبر الحكم الصادر ضدكم الذى يقضى بالتفريق بينكم وبين حرمكم اتنادا لعريضة الدعوى التى توجه إليكم الاتهام بالارتداد عن الدين الإسلامى. هذا النبأ كان صدمة لنا لا يمكن التعبير عنها بالكلمات.

ومن المدهش حقا اعتبار حضرتكم مرتدا وأنتم تأكدون دائماً أنكم مسلم العقيدة وجميع مؤلفاتكم من الكتب والمقالات تحبب في الإسلام وتدعو إليه.

إن فكرة الرحلة الدراسية إلى مصر فى بريع ١٩٩٤ قوبلت هنا فى ألمانيا من قبل أسر الطلبة والطالبات بمعارضة كبيرة، بحجة أن مصر تحولت إلى بلد متعصب لا يعرف التسامح . إلا أننا قد شرحنا لهذا الجانب أن مصر بعيدة كل البعد عن التعصب والتزمت بفضل مفكريها المعاصرين من المسلمين الذين يواصلون اليوم مسيرة من سبقوهم من القدماء في الماضى وذلك من أجل تطبيق مفاهيم الإسلام وقيمه، كتالسامح، بالاعتماد على العقل الذي أنعم الله بع علينا جميعا لخير الإنسانية وتقدمها. وكانت أفكاركم أحد العوامل التى ساعدتنا في إقناع آباء وأمهات طلبة القسم بأهمية الرحلة وفائدتها فى ذلك الوقت بالذات.

واليوم حين نسمع مثل ذلك الحكم ماذا يتبقى لنا مانقوله ضد الآراء المعادية للإسلام وكيف يكون في مدرونا أن نؤكد أن الإسلام هو دين التسامح ودين الإنسانية جمعاء وأنه الذين الذى يساهم فى رقى العلوم ونموها. وأسوف لا تبقى لنا الإشارة فقط إلي عصر النبي محمد والعصور الأخرى التى أشرقت بنورها على أوروبا والإشارة إلى القرون التى فتح فيها المسلمون أبواب الثقافة الإسلامية لشعوب الأرض؟؟ نتمنى زلا يحدث مانخشاه ونأمل أن جميع المفكرين مثلكم ستغلبون فى النهاية على كل ما يضر الإسلام كدين يعرف التسامح ويعتمد على العقل.

بهذه الرسالة نريد أن نعبر عن تضامننا معكم ومع حرمكم فى هذه المحنة ، ونحن على اتم استعداد لتقديم ما فى وسعنا من مساعدة .

مع جزيل الاحترام

(عدة توقيعات)

بيان

بناء على الموقف الذى تبنته مجلة "أدب ونقد" نعلن نحن الموقعين أدناه تضامنا معها لرفعة شأن الثقافة ليست المصرية فحسب بل لرفعة الثقافة العربية وتواصلها مع الفكر العالمى ونعلن تضامننا وموافقتنا على بيان المثقفين المصريين للتضامن مع أبو زيد .. رافعين شعار "لا للتدخل فى حرية الاعتقاد وحرية الفكر وحرية التعبير" مؤمنين بحق الاختلاف فى الرأى والفكر ومواجهة ذلك بالرأى والفكر أيضا لا بالمصادرة والتكفير.

إسحاق روحى الفرشوطى "قاص"
علاء رسلان "شاعر"
عبد الجواد خفاجى "روائى" محمود الأزهرى
"روائى"أشرف صبحى زكى "محامى قاص"

سقط سهوا

بورترية الشاعر «محمد عفيفى مطر» الذى نشر فى عدد سبتمبر الماضى للفنان خلف طايع



مصطلحات الفن، وتيارات التحول فى الفن التشكيلى الحديث

بقلم: أحمد فؤاد سليم

منذ زمن بعيد ونحن نتطلع إلى التأكيد على أطر علمية فى مجال نقد الفن. أطر يقوم بطرحها مختصون مبتكرون، وفنانون ونقاد، ومنظرون يملكون القدرة على الاضطلاع الحقيقى بمهمة علامات الوصل والربط بين لغة الفن وزمانه، وبين لغة الفن والناس.

لغة من شأنها أن تمكننا من النجاة من عوامل الخلط الشائع فى الصحافة اليومية، وأجهزة الاتصال الجماهيرية مهما كان نوعها، فضلا عن ذلك التبسيط الخادع، المحزن، الذى قام، وعم فى مختلف وسائل النشر.

وفى الندوة الدولية الأولى الموازية لبينالى القاهرة الرابع ١٩٩٢، ثم الندوة الدولية الثانية الموازية لبينالى القاهرة الدولى الخامس ١٩٩٤، والتى شرفت برئاستهما، وقمت بتشكيل علاماتهما الأساسية، وانتخاب مواضع الجدل فيهما، متتبعا من بين الأوجاع، أوجاع حركة الفن المصرى بعامة.

آنذاك كانت تشغلنى قضيتان :

أولهما : تلك التحولات

التي تجرى على ساحة حركة فن العالم في السنوات العشر الأخيرة، وما نحتته من مفاهيم من شأنها أن تدعونا إلى إعادة صياغة الأبجديات الدلالية التقليدية الخاصة بالعمل الفني.

ثانيهما: قضايا مصطلحات الفن، وفيها ما فيها من الضبط والربط.. إلخ، والخلط والمزج، والفصل، والصدع، والتباين في صوت الحرف، وفي المنطوق الحركي للغة وتراثها المتواتر، ما دعاني إلى الإحساس بمكمن الخطر، وبأهمية الكشف عن موطن المرض.

كنا نبحث عن تلك المصطلحات "الأم" التي تنشأ في مواطنها، أو تلك التي تهاجر إلى غير مواطنها، أو تلك التي توازيها في لغات مجتمع لم يقم ببنائها، أو المصطلحات التي تنسخ الأصل بالفرع والعكس، أو إلى هذه المصطلحات التي أعجمت، أو تهجنت بمزيج من لغات المنقول عنه، إلى لغات المنقول إليه، أو تلك التي تحولت بتحول التاريخ والمجتمع فتغير جوهرها دون منطوقها الظاهر في موطن الأصل ذاته، أو تلك التي أضافت "اللواصق" متاذات الوصل إلى مقدمات الحروف في كلماتها - البادئات - أو إلى مؤخرات الحروف في كلماتها - اللواحق - فيما يعرف ب (- Prefix Suffix)، فوقعت الترجمات في غير معانيها، ومواضعها، صرنا نقرأ "التجريد" كمصطلح عربي معادل للمصطلح الغربي (Abstract Art) بينما الحال ليس كذلك، إذ أن كلمة "تجريد" تعني في العربية "الفصل الذهني لأوصاف الشئ"، فوجودها قائم في المدرك، وفي الذهني دون وسيط، - بينما هي في المصطلح الغربي على النقيض، إذ هي إنتاج للصورة الحسية دون محاكاة للطبيعة والواقع، فالصورة الحسية هنا عند الفنان المبدع هي إنتاج مرادف للصورة الذهنية.

ومن مثل ذلك، حين أخذنا نترجم مصطلح "البوب" (POP) على أنه الفن "الشعبي"، بينما هو فن "العامة" من حيث يكون ذوق العامة هو وسيلة الربط بين محيط المصطلح وبين جوهره، ثم أخذنا نترجم مصطلح الأوبجكت (Object) على أنه "الموضوعي" بينما هو "الشيئية التي تقوم على تشيؤ بنية ثلاثية الأبعاد دون أن تكون مطابقة لشبيه نعرفه، أو هي مجموعة أشباه حين تجتمع إلى بعضها لا يكون لها نظير في أشكال الواقع - ومصطلح ال (Figurative) على أنه "التشخيصي" و"التشخيصية"، بينما هو "التشبيهي" أي ذلك الذي يعني ببنية متكاملة مع تراثها في الصورة أو في العمل النحتي إلى ما يدلنا على شبيه مخزون في وعينا المعرفي بالشئ - ومصطلح السوبريماتزم (Superematism) على أنه "التفوقية" وهو خطأ لافت للنظر وقع في معجمي دار "الرائد العربي" المعنونين "معجم مصطلحات الفنون"، "وقاموس مصطلحات الفن" - لـ "عفيف بهنسي".

ويلاحظ أن بهنسي على الرغم من شهرته في العالم العربي في مجال تاريخ ونقد الفن، قد اختلط عليه الأمر فزعم ما تصور أنه يعلمه بينما هو ليس كذلك، وتلك نقيصة ترتهن بحجمها.

فكلمة "التفوقية" التى أطلقها عفيف بهنسي، - ليست - لسوء الحظ - سوى ترجمة حرفية ناقصة ومغلقة، فى مواجهة مقابلها فى اللغة الفرنسية (Supermatie) ويساويها فى الإنجليزية (Superemacy) أى التفوق أو السمو - فإذا كانت هى بذاتها ترجمة حرفية دون وعى بنصيب المصطلح فى الفن، فما الذى كان يعوزنا إلى معجم للمصطلحات، وقاموس للمصطلحات باللغات الثلاث، بينما قواميس اللغات تملأ مكتبات العالم العربي.

وأما السوبريماتزم الذى صكه "كازمير ماليفتش ١٨٧٨-١٩٣٥) - بين عامى ١٩١٢ و ١٩١٥ ونسميه نحن "البنائية الهندسية" أو "توازنية التسامى"، فهو يعتمد على أربعة عناصر جيوميتريه هى "المربع، والمثلث، والدائرة، والشكل الصليبى" فى بناء السطح التصويرى، وهو بذلك قريب غاية القرب إلى منهج التكعيبية السيزانية (Cezanne) (١٨٣٩-١٩٠٦) التى طرحت "المخروط، والإسطوانة، والمثلث، والدائرة - باعتبارها لغة التحليل البنيوى، والضوئى للعنصر التصويرى قبل «ماليفتش» بأكثر من عشر سنوات ويبدو من هنا القصور الواضح فى تعريف بهنسى للسوبريماتزم فى قاموسه المذكور، فبعد أن ذكر كلمة "التفوقية"، إذا به يقدم للمصطلح شرحا مرسلا يجوز لهاو ولا يجوز لمثله، حين يقول: "اتجاه فنى عقلانى قاده ماليفتش".

وقبل أن يصك "ماليفتش" مصطلحه هذا، كان قد أعلن كلمة (Unmasked Art) على لوحاته الجيوميتريه "الهندسية" - إذ كان "ماليفتش" يبحث آنذاك عن الماهية الجمالية للصورة الفنية"، وعن أبجديتها البصرية الحسية، هذه الأبجدية التى يجب - فى نظره - أن تتحرر من الأقنعة التى تبتز المشاهد وتتملقه فتقدم له ما يرضيه، وما يعرفه، فالصورة التقليدية عند ماليفتش ليست سوى قناع (Mask) للصورة البصرية التى يجب أن تجسد الجمالية لذاتها.

وعندما وضع ماليفتش مصطلح السوبريماتزم كان بذلك قد أعلن بصورة نهائية سقوط ذلك القناع الذى كان يعمل فى السابق على إخفاء، أو حجب جوهر الصورة فى اللوحة التشبيهية.

* * *

ومن مثل ذلك أيضا حين نضرب فى الحيرة بين كلمات التأثرية، والتأثيرية، والإنطباعية، حيث يعدها الكثيرون مرادفا للمصطلح الشهير - (Impressionism)، بينما الترجمة الحرفية تلك، لا علاقة لها بالمنهج الذى يشير إليه المصطلح أصلا، هذا الذى يمكن إجماله، أو إيجازه فى "التحليلية الضوئية". فما يجرى من لبس أو التباس، لا علاقة له بدلالة اللفظ بعد أن استقامت الكلمة فى قالب "المصطلح" ويبدو من هنا مدى مجانبة الصواب حين يخلط المختص وغير المختص بين كلمة التأثير أو التأثر وبين كلمة "الإنفعال"، وبين كلمة الإنطباع وكلمة "التعبير"، بحيث تضيع الحدود وتلتبس غير الأشباه ببعضها. ذلك أن كل لفظ يحمل فى حروفه، ولهجاته، وصوته، وتراثه

- تاريخ حياة، ونظم، وانساق مخالفة قل أن تكون شبيهة بما يقابلها في اللغة الأخرى.

بل أن ما يحجب "المصطلح المنقول منه" عن المصطلح "المنقول إليه" هو نفس ذاك الذى يحجب المواقع والأوطان - أحياناً - عن بعضها البعض بمسافات عبر البحار مثلما هى عبر الزمن.

* * *

ولقد جاءت فكرة هاتين الندوتين الدوليتين فى وقت ضاع فيه النقد وعلومه، وتلاشت الحدود بين العميق والسطحى، وبين الموهبة والكفاف، وبين المنهج والفوضى، وبين العلم والجهل، وبين التكريس، وعدم الإكتراث، - حتى وجدنا فى الصحافة اليومية الرئيسية، من يرسمون صوراً (توضيحية) - لا تجوز حتى بين أقوام ضاع ذوقها وانفرط زمامها، - وإذا بمن يطبع اسم صاحب هذا "الرسم" إلى جوار اسم "نجيب محفوظ" أو "يوسف إدريس" أو "عبد المعطى حجازى" أو "زكى نجيب محمود" وأمثالهم، بنفس القدر، وبنفس مقاس البنط التصويرى سواء بسواء فى مناسبة نشر قصة أو رواية، أو قصيدة أو دراسة.

فبذلك نسود رسالة التوصيل، ونجعل من الردئ نموذجا للإحتذاء، ومعياراً للتقويم، والتقييم معاً، بل إن بين هؤلاء من وجد الساحة فى صحيفتِهِ لا تفرق بين الفن وبين النقد، فاخذ يمارس العلم، والجدة، والبقى على حقيقة الشئ، حتى صار التدقيق فى الرصد مرضاً يوجب عزل صاحبه عن الناس.

وانحسر القناع فكشف الحال عن واقع حزين فى مجالنا هذا، واقعٌ جديرٌ أن يزدريه من يعرف الصدق فى العلم، ومن يعرف متعة البحث عن مدرج من مدارج الفن فى بنيتِه، ولغتِهِ، وَلهجاتِهِ.

كان النشر الجماهيرىّ اليومى فى زمرةِ هذا الخلط من بين أكثر ما يؤلم، حين أطلقت المصطلحات جزافاً، من حيث تناقلتها أفواه العوام إذ ذاك من أحبار المطابع إلى لغةٍ وعلامةٍ بين الناس فى الإتصال والربط.

وتسابق البعض الآخر إلى تفسير مصطلح فى الفن وفق ما تميل إليه عواطفه فى الفك، والجمع، بين مدارس الفن واتجاهاتها - بينما عكف آخرون على ترجمة المصطلح إلى لغةٍ غير لغة المصدر دون علم مكين بالكوامن الصوتية، والتراثية ، والإيقاعية، والبنياوية، والاجتماعية، والتاريخية، بين لغة المصطلح الأم، وبين اللغة التى تم ترجمة المصطلح إليها.

* * *

فى تلك المسافة بين المصطلح الفنى، وبين لغته ودلالته، ومكانه، وزمانه.. أخذنا نواجه ذلك النقص العاجز فى التصنيف الدلالى لعمليات الفن المجدعة. ذلك التصنيف الذى هو الأساس "الفقرى" لمنظومات الرصد والتوثيق القادرة على اعتماد الزمن وحركته، والمكان وتحولاته، والمجتمع وتغيراته، والواقع وموضوعه، - وقبل هذا وذاك جميعه فإن تحليل الفن وتفسيره وتصنيفه ونقده، هى واحدة من بين أهم أغراض المصطلح ودلالته، فى عالمنا اليوم.

ثمة إذن ما يدعونا إلى أن نكترث قدر الطاقة لمرادنا وأن نجتمع على الميزان، وأن نفرق بين المصطلح ولغته، وبين

المصطلح ومعناه، وبين المصطلح ومبناه، وبين المصطلح وصيغته، وبين المصطلح وعلامته ورمزه، وبين المصطلح ونعته، وبين المصطلح وعلله، وبينه وبين فحواه، وبين المصطلح وجنسه، وبين المصطلح وترجمته، وبين المصطلح ومصطلح آخر فى نفس معناه وزمانه، وبين المصطلح وإشارته التى يشى بها حتى صار الوشئ معناه بالفعل، وبالواقع.

ولقد جاء علينا حين فى موضع من مواضع حوارنا كنا نروم فيه إلى أن نقشع الجهالة عن "الجاهلين بجهالتهم"، وأن نكشف النقاب عن جهل "المتعالم بغير علم"، وأن نشير إلى علم "العالم بجهالته"، قبل أن نشير إلى علم "العالم بعلمه".

فكما أن الفلسفة ترتكز على الواقع والمنطق، وكما أن الأخلاق ترتكز على التاريخ وعلله، وكما أن المنطق يرتكز على العلم وبابه، فإن الجمال الجليل يرتكز بدوره على الفن مثلما يرتكز المصطلح على النوع والنعت.

* * *

وأما تلك القضية الأخرى التى أخذت تتصدر انتباهى، فهى تلك التى أسلفت فى وصفها "بالتحولات" فى مقدمة حديثى هذا. تلك التحولات التى غمرت ساحة الإبداع فى السنوات العشر الأخيرة على الأقل، ونحتت معاييرا مخالفة فى اللغة الجمالية للصورة الفنية، بل وأحدثت انقلابا رأسيا، وأفقيا فى أنساق الفكر الفنى، فضلا عن تكريس قوى التغيير المتواترة بين قطبى الفعل المحتكر الذى هو الفنان من ناحية، والمتلقى من ناحية أخرى - هذا المتلقى الذى تحول بفعل هذا البث الثقافى الجديد إلى مستهلك للفن، - وهذا الفنان الذى حوله السوق إلى منتج للفن، ثم أخيرا ذلك الفن الذى تمثل فى "سلعة" تجوز عليها برامج التبادل التجارية، وأحوالها.

* * *

وليس من شك فى أن القدرة الإبداعية المتمثلة فى التعبير والإبتكار تلاقى قدراً من الحيوية، والدهشة، حين يعبر المجتمع من جسر إلى آخر، أو حين يتمرد المجتمع على واقعه بقصد تغييره، وإعادة تشكيل مراميه، انئذ تنتقل الأنماط البصرية - بالضرورة - إلى نمذجة تجربة التغيير، وإعادة جدولة التقنى والتصويرى، والخيالى، والمبدع، فى مواجهة خصوصية مقترحة، وربما مفترضة للوقائع الجديدة فى الفكرة الجمالية وبالتالى فى اللفظ الإصطلاحى، ودلالته.

إن دادئية "دوشومب" كانت احتجاجا على الغوغائية العسكرية بعد الحرب العالمية الأولى بقدر ما كانت مسخا صاعقا للقيم السائدة التى كانت فى حقيقتها تتويجا لهيمنة الصفوة الفاعلة - وأن تنبؤية "أبو للونير" هى ذاتها التى حملت فحوى الرسائل المتواترة "لأوتوماتية" "بريتون"، و"أرنست" و"دالى"، - تلك التى كانت تمرداً على الفظاظة، ورفضا للعسكرة، ولجوء طوعيا إلى الذات التى تعكف على الحقيقة الكونية ضد المحكم، والمنظم، والواقعى.

* * *

كانت هذه التحولات بمثابة أول أعلان للثورة على مفهوم "الصفوة"، أو "النخبة" وأول طرح انقلابى لمستويات القيم المعممة على اعتبار أن هذه القيم المعممة هى

بديل للخصوصية، ونقيض لوحدة النوع.

كان هنالك قدر كبير من حسن النية، وقدر مماثل من الحرية الرومانتيكية ذات الطابع الثورى النموذجى "للبورجوازى".

كان الهدف هو البحث عن تلك التجليات الخافية وراء المشهد الإنسانى، وإلحاق إحباط صدامى لوظيفة الفن من حيث هو نمط نموذجى متوافق مع مدنية الصفوة.

هذه التجليات التى ما كانت تبرح بارتجاجاتها العصبية من دون اقتحامات بودلير، وسيزان، وبيكيريكو، وآرب، وكاندينسكى.

غير أن حركة التحولات التى تراتبت فيما بعد لم تكن لتسمح بهذا القدر من النوايا الحسنة، تلك النوايا التى كان جل حلمها هو القضاء على الجمالية الممكنة إلى جمالية غير متوقعة واستثنائية. إن الإحتياج الجمالى أخذ ينحت فى العمق ماخوذا بذلك الإنصياع الغامض لتلك الدهشة التى تصيب المتامل أثناء النظر إلى تصميم ميكانيكى لأداة من الأدوات النفعية بدرجة تفوق وتتجاوز متعة التجلى لمشهد "الجورنيكا" أو لحائط جنائزى على الجرانيت المصرى فى معبد الكرنك.

ما الذى حدث حين أخذت تدعونا التصميمات النمطية إلى اختصار زمن التأمل أمام انشطارات الضوء الكونى فوق سلسلة كاتدرائيات "روان" لمونيه" أو أمام ثلاثيات الصلب الصاعقة "لفرنسيس بيكون".

لقد كان هنالك فى تصورى، ثلاثة وقائع متزامنة قامت معا بدور فعال فى إعادة نحت الصورة الفنية التى أخذت تكشف عن قوة المخيلة – والتى هى فى الواقع محض انسانية – بحيث يتنمط الإبداع المنظم مع ما هو إجرائى، ومع ما هو مؤقت – وباختصار مع ما هو متساوق بالميكانيزمية".

أولهما :

الحرب العالمية الثانية والتى كان من نتائجها وضع حدود فاصلة تؤكد على نهايات أزمنة بكاملها – وإلحاق أعلى درجة من الإحباط لطرائق التواصل المعرفى بين الكيانات الجغرافية، هذه الكيانات التى كانت تحيا فى أطر من المغنطة الحسية، وعاكفة على تجاوز إمكانيات الذات إلى الإنخراط مع موهبة الدهشة، فى مقابل كيانات أخرى أخذت على نفسها مهمة اجترار مخيلة الآخر واستهلاكها.

لقد وضعت الحرب نهاية للصورة الفنية من حيث هى موهبة باقية، وبالتالى نهاية للفنان الذى يملك خاصية تتجاوز استثنائية الزمن وتجتاح الأطر المصنعة.

ثانيهما :

الصناعة التى أخذت منذ هذا الوقت فصاعدا تعمل على أعطاب المخيلة عن طريق تنميط مفردات التجربة المدنية للجماعات، وحشد الكمى فى مواجهة الخبرة الحسية للتفرد الإنسانى وصار الفن بذلك جزءا حيويا فى عصب التركيب الإقتصادى والاجتماعى والسياسى بسبب الزحام المتزايد لتلك المجتمعات التى أصبحت تستهلك الفن على اعتبار انه "سلعة" ينتهى بثها فور انصرافنا عنها، أو أنها صارت جديرة بسعرها بسبب حيازتها لميزة "الإشهار"، هذه الميزة هى معيار "التكاثر" الذى نتحدث عنه.

ثالثهما :

ثم أخيرا وسائل

وتكنولوجيا الإتصال التي أخذت تنقل إلينا يوميا ذلك المشهد الإنساني لما هو مفرح، ولما هو فاجع - في نفس اللحظة، وفي نفس المكان، بحيث اختلطت الصور على ذواتنا بين الدراما الوهمية للمشهد المسرحي، وبين الدراما الواقعية لما هو حي، أي بين الخيال، وبين الوهم، وبين الواقع.

إن إغلاق زرار البث أصبح كافيا للقضاء ليس فقط على صورة المشهد الواقعي، وإنما أيضا على أثره في الذات بسبب ذلك التكرار المعمم.

ولا شك أن "الصورة" كمنتج مبتكر، ومبدع، وجالب لمتعة الدهشة - قد أخذت هي بنفسها تفقد ميزة "النبوءة" من حيث جرى ذلك التعميم المذهل لكافة صنوف المعارف الإنسانية المنتجة لأدوات الحياة، ولأنماط الإستهلاك اليومي، تلك التي أخذت تعمل في العمق على إزهاق التميز النوعي أو على الأقل ترويضه لتقبل فكرة التجمعات، والدمج المنمط.

* * *

إن تلك الوقائع الثلاث - في نظري - قد أخذت على عاتقها في النهاية مهمة إحلال واقع جديد ومغاير، ثم تشكيله على أساس من النظم المتراتبة. وإن تدخلا - لم يجر تقييمه بعد - قد أحدث شللا لحق بتلك الطاقة المسئولة عن إنتاج قوة التخيل، من حيث هي الحل المعجز للتشكل الإبتكاري، وللفردانية.

كما وأن هذه الوقائع الثلاث هي التي أفرزت حركة التحولات المتزايدة في الفن الحديث، وهي ذاتها التي أضافت أهمية محمومة أخذت ترمي إلى تحقيق التصنيف الإصطلاحي للعملية الإبداعية عن طريق التتبع البيبلوجرافي للتاريخ الفني، والاجتماعي والسياسي على السواء.

إن ثورة "بولوك" وحركية "كالدر"، وحدث "كابرو"، ونبوءات "روشنبرج"، وإدراكية "كوسث"، وبيئية "أولدنبرج" و"كينهولز" - و"بورفورمانس" "جيلبرت وجورج" - وصدامية "بويز" وبدائية "كييفر" و"كوكي" - ولفافات المشهد "لكريستو" وطليعته "روبرت ولسن"، وصواعق شاشات الليزر "لروبرت باري"، و"جون بايك"، والمونوكروميات المُلغزة" لـ كلاين"، و"جورج هاملتون" - إلى ذلك الخط العالمي المنمط في خمس وعشرين قاعة عرض في العالم في وقت واحد لـ "ويليام فازان".

أكان ذلك كله تمردا.

أكان رفضا لسلطة الهيمنة التي أخذت تنحر في العمق، كي تسدل الستار على المتفرد.

أهو التحرير الغاضب من الرتابة- أو تفكيك لمشهد الفن، ولصانعه ومتلقيه معا، أم هو اقتراح لعبقرية صادمة في مواجهة ما هو عمومي ومتوقع، وغير استثنائي.

* * *

وهل كان الذي جرى في حركة الفن المصري الحديث يحمل بذور نفس تلك السمات لحالة التجلي، والإنفلات، بغرض التوحد في كليات العالم. لتلك الفردانية الباحثة عن جوهرها الخاص، العاصية على تعميم النمط الجمالي وترويجه للتلقي الجماهيري في مجتمع السنوات الأخيرة لهذا القرن العشرين.

فهل لم تكن كذلك ثورة فؤاد كامل بعد "بولوك" بأقل من خمسة عشر عاما. - وكذا البدائية الجسورة لـ "حامد ندا"، و"الجزار"

و"كمال خليفة"، و"أحمد مرسى" منذ أول الستينيات.

ألم تكن كذلك اقتحامات كنعان، ورمزى مصطفى، وماهر رائف، للغامض وللمثير الجمالى فى النصف الأخير من الستينيات - إلى آخر تلك السلسلة المترابطة المهمومة بالطليعة، والحداثة، والتجديد، من حيث بدأ يوسف سيده، وطه حسين، ورفاقهما (الجبالى، سليم، السراج، النجدى، ثروت البحر) - تلك "الرياضية التصويرية" فى النقطة والحرف.

إلى آخر ذلك الكشف المبتكر لعماره "التصويرى المجسم" عند ذاك الذى ابتدرته جماعة "المحور" (النشار - الرزاز- نوار- فرغلى)، فى الثمانينيات، ثم إلى فاروق وهبه والمجموعة - الطالعة من تلاميذه فيما بعد.

وهل لم تكن كذلك تلك التجديدية التى ترشحها الطاقة الحركية (Gestuelle) الايمائية - على السطح الملون منذ سيف وانلى، والارناؤوطى، إلى أن أطلقها فاروق حسنى فى الثمانينيات.

ألم يكن كذلك أيضا هذا العرض الأدائى مستخدما الإيماءات الإشارية المشفره للجسدالإنسانى - (Performance) - حسب طرح الناقدة "فاطمة اسماعيل" فى خريف ١٩٩٤، من حيث بدأ أول طرح لاستثناء واستبدال قماشة الرسم بالجسم الإنساني.

* * *

إن حركة التحولات الجديدة فى السنوات العشر الأخيرة وقضايا مصطلحات الفن تبعا لما جرى، لم تترك لنا فسحة لالتقاط الأنفاس، بل إن لهثنا ينبغى أن يكون ملازما لحركتها المتغيرة الصاعدة. وليس من سبيل آخر سوى النقد الفاحص الكاشف عن تلك المكنونات الخافية - كان ذلك النقد تعليليا، أو قضائيا، أو تقريريا، أو حكميا، أو تقديريا، أو اجتماعيا، أو فلسفيا، أو مناقبيا، أو سيمولوجيا، أو حتى نقدا عواميا على ما تجرى به الصحف ووسائل التوصيل، بعيدا عن تلك الزوايا الحسنة لجهالةِ الجاهل بجهلهِ، أو جهالةِ المتعالم بعلمِه، أو علمِ العالم بجهلهِ.

فإن التصنيف هو استكناه للعلل وترتيب للصور، ونحن فى زمن أحوج ما نكون فيه إلى تعليل التقنى، وإلى تحليل النسيج الخطى، والبناء والتصويرى، ثم إلى تنهيج الفن ورصده - ولا يكون ذلك سوى بالبحث فى لغةِ المصطلح وأحواله، حتى نكون على يقينٍ مما نفعل، وعلى درايةٍ بما يفعله الآخر فى زماننا.

هوامش:

١- الندوتان الدوليتان عقدتا بالقاعة الذهبية لقصر المنيل ديسمبر ١٩٩٢: «الفن وقضايا المصطلح»، والثانية فى ديسمبر ١٩٩٤ تحت عنوان «التحول وتحول التحول فى الفن الحديث».

٢- بينالى -BEN NALE كلمة إيطالية تعنى معرض كبير يقام كل عامين - وقد تأسس بالقاهرة، أو بينالى سنة ١٩٤٨.

٣- ABSTRACT ARTمصطلح فى الفن الحديث يقوم على بناء لا نعرفه فى الطبيعة، بدأه الفنان الروسى ڤاسيلى كاندينسكى (١٨٦٦-١٩٤٤) سنة ١٩١٠.

٤- POP ART مصطلح فى الفن الحديث صكّه الناقد الانجليزى لورانس ألوواى فى منتصف الخمسينيات.

٥- DADA مصطلح فى الفن الحديث- الثورة ضد الفن قام سنة ١٩١٥/١٩١٦ وصحكه الشاعر الرومانى «ترستان تزارا» (١٨٩٠-١٩٦٣) فى زيورخ.

٦- IMPRES-SIONISM مصطلح فى الفن جاء عقب الرومانتيكية والواقعية، سنة ١٨٧٤، نسبة إلى لوحة «كلود مونيه» - ١٨٤٠ -١٩٢٦، وأسماها «أثر شروق الشمس».

٧- الشاعر والناقد الفرنسى جويوم أبوللونير (١٨٨٠- ١٩١٨) وأحد منظرّى ورواد نقد الفن فى القرن العشرين.

٨- أندريه بريتون (١٨٩٦-١٩٦٦)، الشاعر والناقد الفرنسى والمنظر للحركة السوريالية سنة ١٩٢٤.

٩- ماكس ارنست (١٨٩١-١٩٧٦) الفنان الألمانية الشهير ومؤسس حركة الدادا فى كولون بألمانيا سنة ١٩١٩.

١٠- سلڤادور دالى (١٩٠٤-١٩٨٩) الفنان السوريالى الأسبانى.



١١- CH.BAUDELAIRE «بودليـــر» - (١٨٢١-١٨٦٧) شاعـر فرنسى مؤثر، وناقد فنى مرموق، وولدت «الرمزية» على يديه.

١٢- كلود مـونيـه C.MONET (١٨٤٠-١٩٢٦)، مؤسس ما يعرف بالتأثيرية، أو كما نسميها «الضوئية التحليلية».

١٣- فرنسيس بيكون BACON (١٩٠٩-١٩٩٢) فنان بريطانى (إيلندى)، تنسب إليه مدرسة «التشبيهية المحدثة»، والمعروفة بـ «التشخيصية الجديدة».

١٤- چاكسون بولوك POLLOCK (١٩١٢-١٩٥٦) فنان أمريكى ينسب إليه بصفة الاتجاه الذى يطلق عليه «التجريدية العشوائية».

١٥- ألكسندر كالدر CALDER (١٨٩٨-١٩٧٦) فنان أمريكى أحد مشاهير حركة النحت الحديث فى القرن العشرين.

١٦- آلان كابرو (١٩٢٧) فنان ومنظرٌ أمريكى . صكّ الاتجاه الحداثى «HAPPENING» عندما عرض لأول مرة ثمانية عشرة.حدثا فى ستة مشاهد ، أكتوبر سنة ١٩٥٩ بنيويورك.

١٧- روبرت روشنبرج Rauschenberg (١٩٢٥) فنان أمريكى شهير ينسب رليه عدد من المدارس الحديثة يتميز من بينها اتجاه الـ «POP» أى فن العامة.

١٨- چوزيف كوست (١٩٤٥) فنان أمريكي شهير تنسب إليه ما يسمى باتجاه «الفن الإدراكى» Co-mceptual

١٩- كليس أولدنبرج Oldenburg (١٩٢٩) نحات أمريكى شهير، كان شريكاً مع كابرو فى اتجاه فن الحدث. انظر هامش رقم ١٦.

٢٠- جيلبرت وچورچ (Gilbert ١٩٤٣)- (George ١٩٤٢)- فنانان بريطانيان شهيران من نجوم فن الحداثة- يعملان معا منذ ١٩٦٠.

الحياة الثقافية

بعد التجريبي السابع: تساؤلات لعلها تعيش

بعيدا عن المسائل التنظيمية والإدارية المتعلقة بهذه الدورة السابعة من مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، نجد أن عروض المهرجان - مثلها مثل أى عروض فنية أخرى - تقدم لنا قيمة فكرية وجمالية قابلة للاستمرار وللمناقشة حتى بعد انتهاء مدة المهرجان و - إلى حد ما - خارج إطار تقييم المهرجان نفسه، فعندما ينتهي شهر سبتمبر تكون وقائع المهرجان قد انتهت ومعها الظواهر المصاحبة لها،

ومن أهمها الكتابات الصحفية التي لم تخل منها جريدة أو مجلة سواء هجوما على المهرجان أو مؤازرة له أو عرضا إعلاميا موجزا لفعالياته، لذلك فإن ما يهمنا أن نتناوله هو تلك القيمة الفكرية الفنية لبعض العروض المتميزة في علاقتها بثقافتنا العربية والمسرحية أو بالجدل الذي أحدثته لدى المتلقي، ولعلنا نتوصل بذلك إلى بعض الافكار المفيدة في تطور مسرحنا وفي تذوقنا له على المدى الطويل..

من البداية يلفت نظرنا محور ندوات المهرجان «التجريب والتعبير الجسدي في العرض المسرحي»، ويحفزنا بعض الشيء لتأمل الجانب التنظيري في التجريب المسرحي من ناحية جسد الممثل فحسب، وربما أثر على تلقينا للعروض أيضا، بحيث جعلنا ننتبه أكثر للتعبير الجسدي فيه، محاولين أن نقبض - أخيرا - على صيغة مضمونة للتجريب المسرحي ومع ذلك فإن العروض المتميزة في المهرجان أمدتنا بفرجة ممتعة امتنعت معها تلك القسمة الثنائية (سواء في الكيان الإنساني بين جسد وعقل، أو في الإبداع المسرحي بين اللغة الكلامية واللغة الحركية)

أمام اكتمال العرض بفنونه المختلفة بحيث أصبح التعبير الجسدي وسيلة أو منظورا جديدا ينظر به إلى الأشياء جميعها كي نحصل على رؤية مختلفة دون الإخلال بأي من عناصر العرض المسرحي، ودون أن يكون ذلك ذريعة لخلق مركزية للتعبير الجسدي في العرض المسرحي بحجة التجريب. لكن ما الذي يمكن أن نراه مختلفا في المسرح إذا تطرقنا إليه عن طريق مسألة التعبير الجسدي؟

ربما يكون التشكيل المرئي، أو إمكانيات الممثلين الأدائية أو موقع الكلمة في العرض، وللإجابة عن هذا التساؤل ببساطة يكفي أن نستعرض بطريقة موجزة ومركزة بعض تلك العروض المتميزة التي وصلت إلى صيغة علمية في التجريب انطلقت من الرغبة في تجاوز المسلمات على مستوى الشكل الفني ومستوى

المضمون الفكري والوصول إلى آفاق جديدة لتغيير الواقع والمجتمع واستشراف مستقبل أكثر إنسانية وبالتالي أكثر إبداعا.

ولنتطرق إلى العرض المجري «بنات بينيلوبي» أولا: فإلى جانب المهارات الجسمانية التي يقدمها هذا العرض والتي تشبه أحيانا ألعاب السيرك، نجد أنفسنا أمام ملحمة ليست هي ملحمة بينيلوبي القديمة بالطبع لكنها مستوحاة على أية حال من قيمة المرأة المنتظرة المشتركة في العملين. وعلى الرغم من أن مخرج ومصمم فرقة «ديكا للرقص» يطلق على بطلاته الخمسة اسم «بنات بينيلوبي» إلا أنه لا يغزل بهن أنشودة حالمة من الانتظار الرومانسي. فهو يقدم لنا الانتظار/ السجن الذي لا يحله قدوم الرجل المنتظر بل يحله فقط تضامن المنتظرات ومواجهتهن للعالم بما يمتلكنه من حلم وإرادة للتغيير وللمشاركة في الفعل.

وعلى مستوى تقنيات الأداء في العرض، وهي أساسا تقنيات حركية وإيمائية، فإنها من ناحية تؤكد على جانب مهم في قهر المرأة وتعطيل طاقاتها، وهو القهر الجسدي الذي تم التعبير عنه بروعة في الشريط السينمائي الذي يصورهن داخل سلسلة من الصناديق المتعاقبة أشبه بالمصاعد الكهربائية داخل ترس كبير يدور بالجميع، كما عبر عنه العرض بتحرر وانطلاق أجساد المؤديات في الرقص والتشكيل المسرحي حيث جسد هذا الشكل جيدا المضمون وخدمه أكثر خلال تباين حالة المؤديات جسديا وإبداعيا مع «بنات بينيلوبي» الحقيقيات. وهذا العرض مع أنه يتخلى عن الكلمة المنطوقة في التعبير إلا أنه يؤدي المعنى المطلوب منه كاملا ودون أي خلل للدرجة التي يبدو بها مناسبا أكثر بسبب تيمته الرئيسية وتصوره لمسرح التعبير الجسدي الصامت. ولعل هناك عروضا أخرى تطرح هذه الصيغة نفسها مضيفة إليها كلمات حوار منطوق في سياق حياة المرأة ومشكلاتها، من هذه العروض العرض السويسري «أمارادونا»، والعرض الكويتي «العذراء الحزينة»، وهكذا يبدو لنا ارتباط الجهود التجريبية هذا العام- لاسيما تلك التي حصلت على جوائز المسابقة الرسمية بمحاولة رصد واقع المرأة ومشاعرها وأسرارها، وربما تكون هناك علاقة وثيقة بين تلك المحاولة ومنحى التعبير الجسدي في المسرح، أو على الأقل بين محاولة تجريد جسد وطاقة المرأة/ الممثلة وتفوق الأشكال الأدائية التي تقدم بها المرأة داخل العرض المسرحي، وعلى أية حال فالظاهرة التي لا يمكن اغفالها بين تلك العروض هي تقدم المسرح الذي يعتمد أساسا على المرأة إما بطلة مؤدية أو مؤلفة أو مخرجة، أو الثلاثة في آن واحد كما حدث في «أمارادونا» التي تستعرض حياة امرأتين عبر مراحلها المتنوعة دون ترتيب زمني ملزم كجزء من تاريخ الوطن أو كنموذج له، أما /«العذراء الحزينة» فهو عن قصة حقيقية لامرأة شاعرة، أي مونودراما تسرد حياتها وأشعارها وترسي وجود المرأة الأديبة والمرأة الممثلة.

ومن جديد ، يتأكد موقع عروض الممثل الواحد في المسرح الجديد ليس فحسب مثلما حدث في العرض الكوبي الحاصل على جائزة أفضل ممثلة، لكن أيضا كما رأينا في العرض السويدي «انهض يا هاملت» حيث يجسد جميع الشخوص ممثل واحد يتحاور مع نفسه ويرد عليها في وقت واحد، وكذلك في العرض الأوكراني «ادير جيما» المعتمد على ممثلة واحدة تحكي قصة صلب المسيح عبر مشاهد طقسية متتابعة.

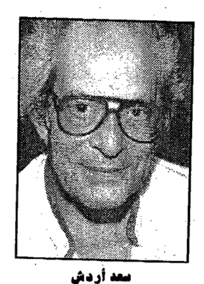
ومن ناحية أخرى، يساعد وجود عروض شرقية مثل العرض الفيلبيني «مثل النهر» على إلقاء الضوء على نوع آخر من المسرح له أبجدياته المختلفة وتراثه وأساطيره ومع ذلك فهو أيضا يولي أهمية خاصة جدا للتعبير الجسدي وبأسلوب يستحيل أن تنافسه فيه العروض الغربية حتى تلك التي تستوحيه مثل «مؤامرة ياجو» الأمريكي ولايمكننا كذلك أن ننكر ظاهرة العروض الشكسبيرية التي أصبح لا يخلو منها مهرجان مسرحي وبالذات المهرجان التجريبي ، حيث تقدم مادة وفيرة تظهر أهميتها مع الجهود المستمرة لإعادة التأويل وإعادة البناء النصي مع الاحتفاظ بالتيمة الأساسية فقط...

إذا كان المسرح العربي قد اسهم بالعرض التونسي الجميل «كلام الليل» الدال على إبداع وتفوق سينوغرافي وإخراجي، والمعبر عن عقلية نقدية ساخرة تتناول فكرة الموت خارج التابو الديني لتشرح من خلالها الأوضاع السياسية التي تقمع الرأي وتزيف الواقع وتكرس تغييب الوعي، وذلك بجمال ونضوج فني استحق عليهما جائزة أفضل عرض، فإن المسرح العربي مازال أمامه تساؤلات عليه أن يجيب عنها، وأفاق عليه أن يحدد ما إذا كان يطمح إليها بوصفه يجسد خصوصية الثقافة العربية وأيضا بوصفه جزءاً من ثقافة فنية عالمية، وعلى سبيل المثال هل حان الوقت لتتقدم المرأة/ الفنانة لتمسك بدفة العمل المسرحي والعرض مع زميلها الرجل، وهل هي الآن بحاجة إلى تجسيد تجربتها الحياتية والوجودية مسرحيا مثلما فعلت زميلتها الأوروبية، وهل يا ترى يمكننا أن نصل إلى صيغة فنية جديدة يصبح للتعبير الجسدي فيها مكانة مختلفة عما هي اليوم أملا في تذوق جديد للكلمة، أو لنقل أملا في إعادة تقدير تطورنا المسرحي من منظور جديد من شانه اخصاب الحركة المسرحية، مثلما هو من شان الانفتاح على التجربة المسرحية الشرقية أن تكسر حاجز المركزية الفنية الغربية وتثرى أدواتنا العربية برؤى ودلالات جديدة تنعش عرضنا المسرحي وعناصره..

إنها أفكار وتساؤلات موجزة، لكننا نتمنى الا تكون عابرة حتى إن كان المهرجان بمدته القصيرة هو الذي أيقظها في أذهاننا، والأمل أن تؤدي إلى تجدد الدماء الأصيلة في عروقنا المسرحية، وأن تقضي على الدماء الفاسدة التي تنخر في جسدنا المسرحي ليعود إلى صحته ونضارته..

ن ١٠

هموم كاتب مسرحي.. في عصـــر البقــرنة


سعد أردش

محمد أبو العلا السلاموني

أن تكتب وقد وضعت رأسك على كفك شيء.. أو أن تكتب وأنت في مأمن على نفسك شيء آخر.. في الحالة الأولى تشعر كأنك جندي في معركة حربية ومعرض للقتل في أية لحظة.. والفارق الوحيد هو أنك تقاتل وأنت أعزل في مواجهة من يملك أن يقتلك ويزهق روحك دون أن تملك أن ترد عليه أو أن تبارزه مبارزة الفرسان. أنت مضطر أن تقول كلمتك وأجرك على الله، حتى ولو كانت سيوفهم مشرعة على رأسك وبنادقهم مصوبة إلى صدرك وخناجرهم مغروسة في رقبتك.

ذلك هو ما شعرت به تماما حين كتبت ثلاث مسرحيات شائكة اقتحمت بهم عالم التابو والمناطق المحرمة التي حذرنا منها الفكر المتطرف الذي كان سبب تخلفنا القرون السابقة وسيظل سبب كبواتنا في القرون اللاحقة إن لم يستأصل من جذوره فكرا أو فعلا.

أولى هذه المسرحيات كانت مسرحية "المليم بأربعة" التي تناولت بأسلوب ساخر مأساة أكبر عملية نصب في تاريخ مصر الحديث، فقد حدثت في تاريخنا عمليتان من أكبر عمليات النصب التاريخي.. أولاهما في العصر الفرعوني حينما قررت

قبائل بنى إسرائيل مغادرة مصر إلى فلسطين، وفى ليلة الهروب الكبير نصبوا على الشعب المصرى واستولوا على مصوغات النساء . ومدخرات الرجال بحجة الاقتراض والأتجار، واستيقظ المصريون ولم يجدوا خيام الإسرائيليين فى مكانها .. كانوا قد عبروا خليج السويس إلى سيناء . والعملية الثانية فى العصر الحديث عصر الانفتاح حيث استطاعت شركات توظيف الأموال باسم الدين أن تنصب على الشعب المصرى تحت زعم الربح الحلال والمكسب الحلال وكانت النتيجة هى نفس النتيجة . كتبت هذه المسرحية "المليم باربعة" من خلال معادل فنى هو المولد كشكل تراثى حيث تنتشر ألعاب النصب الشعبية وخفة اليد كالحاوى والساحر والثلاث ورقات ومن ضمن هذه الألعاب لعبة المليم باربعة التى تعتمد على الحظ حيث يضع المشترك مليما ويقوم صاحب اللعبة بإلقاء الزهر وفى حالة المكسب يأخذ أربعة مليمات .

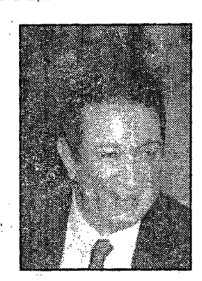
هذا هو أسلوب النصب الشعبى الذى تحول على أيدى أصحاب شركات توظيف الأموال من المليم باربعة إلى المليم بمليون واستطاعت العصابة أن تنصب على الناس من خلال شركة مكونة من الحاوى والحرامى والساحر والمخبر وباقى كوادر المولد مستخدمين كافة وسائل الإغراء بدءا من الرشوة حتى كشوف البركة والقرض الحسن وأساليب الابتزاز والدعاية والإعلان والإعلام مما أدى إلى تورط الحكومة بكل أجهزتها (العمدة - المحافظ - المجلس المحلى - الوزراء - أجهزة الإعلام والصحافة - رجال الدين - رجال الأمن - النيابة) وتصل قمة الانهيار الخلقى والروحى حين يتزوج صاحب الشركة الفتاة التى يحبها وهو يعلم أنها حامل فى سفاح وذلك فى سبيل المحافظة على شركته ويستخدمها كورقة رابحة فى اللعبة . وحين يتم القبض عليه لاتهامه بالنصب على المودعين لا تستطيع أجهزة الدولة الوصول إلى الحقيقة نظرا لتورط أطراف عديدة فى القضية، ومن ثم تستمر لعبة النصب إلى ما لا نهاية.

كانت المسرحية صرخة تحذير ونذير فى مواجهة الشركات التخريبية التى كانت فى حقيقتها الجناح الاقتصادى لجماعات التطرف والإرهاب. عرضت هذه المسرحية على أكثر من مخرج وأكثر من منتج وأكثر من نجم ولكنهم جميعا رغم أعجابهم الشديد تخوفوا من تقديمها ولم يتحمس لها إلا منتج واحد هو المخرج جلال الشرقاوى ولكننا ظللنا أكثر من عام نبحث عن نجم يقبل القيام بالبطولة فكان الوحيد الذى تحمس للقيام بالدور دون خوف أو خشية أو تردد هو الفنان نور الشريف.

وخرج العمل إلى النور وأحدث ردود أفعال مختلفة ومدهشة، وكان القاسم المشترك بين أراء الجميع أنها كانت مخاطرة، وكان أخطر ما فيها أنها استنفرت الجناح الاقتصادى لجماعات التطرف والإرهاب فاوما إلى الجناح الإعلامى بشن حرب فى صحف المتطرفين وأوما إلى الجناح العسكرى فارسل تهديدات بنسف المسرح مما أدى إلى إقامة حراسة أمنية مشددة أثناء

العروض مما أثر فى درجة اقبال الجماهير واضطر المنتج أن يوقف العرض بعد شهرين فقط ورغم أن الفنان نور الشريف عرض أن يستمر دون أن يأخذ أجرا إلا أن عرضه هذا رفض درءا للتهديد وجنوحا للسلامة والأمن.

أما المسرحية الثانية "أمير الحشاشين" فقد واكبت انتقال الفكر المتطرف من مرحلة لعبة الاقتصاد بعد فشل الجناح الاقتصادي المتمثل فى شركات توظيف الأموال إلى مرحلة لعبة العنف عن طريق الجناح العسكرى، وفى هذه المسرحية حاولت تقديم جذور العنف والإرهاب فى التاريخ العربى والإسلامى واخترت الفترة التاريخية التى كانت تتصارع فيها الفرق السياسية مستخدمة الدين أداة من أدوات السعى إلى السلطة خصوصا تلك الفترة التى تاصلت فيها النزعة الإرهابية والاغتيال السياسى على يد فرقة "الحشاشين" وذلك من خلال قصة حب رومانسية



نور الشريف

بين الشاعر تميم الفاطمى وبرديس المصرية وكانت نتيجة هذا الحب أن أقصى تميم عن ولاية العهد واسندت إلى أخيه الأصغر العزيز بن المعز لدين الله الفاطمى، ووصل الصراع بين الأخوين إلى أن قام العزيز بنفى أخيه تميم خارج مصر فاستغلتها بعد الفرق المتطرفة التى كانت تسعى للسلطة زاعمة أن تميم هو الإمام الحق وهو الأحق بالولاية من أخيه العزيز واستخدمت العاطفة الدينية ومزجت بين السياسة والدين ولعبت لعبتها الإرهابية تحت شعار الدين.

المسرحية إدانة ضد توظيف الدين فى



• سيد حجاب

السياسة وخلط الأوراق وضرورة فصل الدين عن الدولة وهى القضية الشائكة التى مازالت قائمة حتى الآن والتى يكفر بها المتطرفون دعاة الديمقراطية والليبرالية والعلمانية والدولة المدنية وحقوق الإنسان.

هذه المسرحية قمت بكتابتها من خلال ورشة عمل بينى وبين المخرج سعد أردش والشاعر سيد حجاب، وقدمت للفرقة الاستعراضية لتعرض على مسرح البالون ولكن السيد رئيس قطاع الفنون الشعبية شعر بخطورة المسرحية وبدعواها الشائكة والتى قد تعرضه لبطش الجناح العسكرى للتطرف والإرهاب فقرر أن يتراجع عن تقديمها .

ولكن كيف يتراجع وهو الذى وعد بتقديمها بدليل تصريحاته فى الصحف بصدد تقديم عرض أمير الحشاشين" فى خطته، وبدليل أنه أرسلها إلى الرقابة على المصنفات الفنية مرتين، وبدليل أنه عرضها على لجنة القراءة التى أقرتها؟.

كانت وسيلته فى التراجع هو أن أعاد تشكيل لجان القراءة وأرسل المسرحية إلى لجنة قراءة جديدة ملفتا نظرها إلى القضية الشائكة التى تحملها فما كان من اللجنة التى استشعرت الخطر إلا أن رفضتها، وحينما احتججت على ذلك أرسلها إلى مقرر لجنة القراءة المركزية بقطاع الفنون الشعبية الذى ما أن قرأها حتى فزع وجزع واتهمنى تليفونيا فى عقيدتى لأننى أدعو إلى فصل السياسة عن الدين وأرسلها إلى لجنة قراءة جديدة من بعض الأساتذة الكبار الذين رفضوها أيضا من نفس المنطلق. حينئذ قررت سحب المسرحية بالاتفاق مع "سعد أردش" من قطاع الفنون الشعبية إلى قطاع المسرح الذى استقبل المسرحية بالترحاب حيث قال السيد رئيس قطاع المسرح : كيف لى أن أرفض مسرحية يكتبها كاتب كبير ويخرجها مخرج كبير ويضع أشعارها شاعر كبير.. هذه تعتبر فى حد ذاتها لجنة قادرة على تحمل مسئولية عمل كبير كهذا ولا تحتاج إلى أية لجان أخرى.

بعد فترة فوجئت بالسيد رئيس القطاع يخبرنى تليفونيا أن هناك ضغطا شديدا من السيد رئيس قطاع الفنون الشعبية يحذره من إنتاج هذه المسرحية المشئومة ومن الأفضل أن يغض النظر عن عمل شائك قد يسبب له الكثير من الحرج أو الإيذاء خصوصا وهو على أبواب الخروج إلى المعاش.

وهكذا ضاعت مسرحية "أمير الحشاشين" ما يقرب من ثلاث سنوات نتيجة الخوف والرعب والفزع من تقديم عمل يتناول علاقة الدين بالسياسة تلك العلاقة التى حسمتها أوروبا والعالم المتقدم منذ قرون بينما نحن مازلنا نخشى مجرد مناقشتها ..!! فلا نامت أعين الجبناء...؟؟

فى العام الماضى طلب منى المخرج كرم مطاوع عملا مسرحيا يعتمد على التراث ليعرض فى الملتقى العلمى لعروض المسرح العربى وطرح علىّ فكرة كتابة معالجة جديدة لسيرة "الزير" سالم ولكنى أخبرته أن لدى فكرة تراثية من كتاب الأغانى للأصفهانى، وهى فكرة تتناول هما من همومنا المعاصرة وتكاد تنطبق على ما يحدث لنا الآن من قبل جماعات التطرف والإرهاب . وبالفعل كتبت مسرحية "ديوان البقر" المستلهمة من الحكاية الاصفهانية التى تقول بأن عثمان الوراق وجد العتابى أحد الفقهاء يأكل على قارعة الطريق ببغداد فقال له ألا تستحى أن تأكل أمام المارة فقال له الفقيه : وهل تستحى أن تأكل أمام الأبقار.. أصبر حتى اثبت لك أنهم كذلك.. فقام الفقيه وخطب ووعظ وقضى ودعا حتى كثر الزحام عليه ثم قال : روى أكثر من واحد أن من أمكنه أن يلعق طرف أنفه

بطرف لسانه لم يدخل النار، فما من واحد إلا وحاول أن يلعق أنفه كالأبقار. استلهاما من هذه الحكاية كتبت مسرحية "ديوان البقر" محاولا مناقشة البنية النفسية والذهنية المتبلدة وأسباب حالة البقرنة التى ساهمت الجماعات المتطرفة والسلطات الحاكمة فى غرسها لدى الجماهير حتى حولتها على مدى القرون السابقة إلى قطيع متخلف تجذبه الأفكار الخرافية وعبادة الماضى، والحلم بالفردوس المفقود ومحاربة العقل والعقلانية ورفض التعددية ونبذ المعقول إذا ما تناقض مع المنقول وكراهية المستقبل وتحريم الفنون والعلوم وتكفير المجتمع والفكر المستنير.

قدمت هذه المسرحية على مسرح الهناجر الذى كان له فضل إنتاج هذا العرض الجرىء والذى وفر له كافة امكانات عرض يحمل الكثير من الاستنارة الفكرية ويقدم الأكثر فى مجال التجريب المسرحى لمخرج يملك ناصية الفن والفكر المسرحى الحديث.

ما افزعنى حقا رغم احتفاء الأوساط النقدية والفنية بهذه المسرحية والتى رشحت لتمثل مصر فى أكثر من مهرجان عربى، أن البعض نظر إليها باعتبارها عملا دعائيا ضد الإرهاب منتقصا بذلك من قيمتها الفنية والدرامية، ولكن حين تقصيت عن حقيقة الأمر أوضح لى بعضهم أن من الأفضل ترك الصراع حرا بين الإرهاب والسلطة لأنه انهاك لكليهما وأن اضعافهما فى النهاية سيكون لصالح حركة تطور المجتمع والديمقراطية وبالتالى فمن الأفضل الوقوف على الحياد بينهما، إلا إننى فى الحقيقة شعرت أن هذا الموقف ليس موقفا حياديا بل هو موقف انتهازى، لأنهم يتصورون أن الإرهاب قادر على النصر ومن ثم يريدون أن يضمنوا مقاعدهم فى قطار الدولة الدينية القادم أو على أقل تقدير حتى لا يتعرضوا للبطش أو التفريق عن زوجاتهم بتهمة الكفر والردة والعلمانية.

ما أفزعنى أيضا أن ندوة عقدت مع طلبة معهد النقد الفنى فلم أجد منهم من ناقشنى فى صلب العمل الفنى أو البناء الدرامى أو مفردات العرض وجمالياته أو فكر النص وفلسفته وهو ما يجب أن يعنوا به فى الأساس بحكم تخصصهم الدراسى فى معهد النقد الفنى، وكل ما كان يعنيهم أن يستنطقوا المسرحية باسلوب محاكم التفتيش وما إذا كانت المفاهيم التى وردت متفقة مع العقيدة لدرجة أن بعضهم أخذ يستنكر الدفاع عن وجود شخصية فى المسرحية تغنى وترقص باعتبار أن الرقص حرام وبدعة من بدع الشيطان.
حينئذ أدركت أن حالة البقرنة التى تنبا بها الأصفهانى منذ ألف عام قد استشرت ووصلت حتى إلى الصفوة من الشباب المفترض فيهم الاستنارة والعقلانية فى المعاهد الفنية فى العصر الحديث.

نساء مسئولات.. ونساء مصقولات

وليد الخشاب

للحكم على عمل فنى ما، يمكننا أن نستخدم معياراً "إجرائياً" فنحدد الهدف من العمل، ثم نقيس مدى نجاحه بمدى تحقيق هذا الهدف، والواقع أن اختلافات النقاد كثيراً ما تنشأ من اختلاف الأهداف التى يستخلصونها من العمل الفنى.

عرضت عطيات الأبنودى مؤخراً ، فى أتيليه القاهرة، ثلاثيتها الفيديو عن المرأة المصرية "نساء مسئولات" و"أحلام البنات" و"راوية" التى انتجتها مؤسسات أجنبية ودولية وساهمت فيها جمعيات أهلية ، والتى عرضت فى إطار نشاط هذه الجمعيات فى مؤتمر المرأة ببكين . تكتسب هذه الأفلام إذن أهمية خاصة من حيث القضايا التى تطرحها ومن حيث أنها أول تجارب عطيات الأبنودى فى الفيديو وأنها التزمت بالموائمة بين أهدافها الفنية والفكرية وبين غرض الجمعيات المنتجة ، على حين كانت تجاربها السابقة فى الإنتاج المشترك تمنحها قدراً أكبر من الحرية.

ربما لذلك يقع مشاهد هذه الأفلام فى حيرة ، فهو كثيرا ما يجد نفسه فى مواجهة خطابين متوازيين فى الفيلم الواحد، لاسيما فى فيلمى "نساء مسئولات" و"أحلام البنات" . فنجد خطاب "عطيات" نفسها ، حين تعطى الكلمة للفتيات وللنساء المقهورات بالفقر والأمية وبقسوة الرجل أو هروبه ثم خطاب المسئولات "الشيك" عن الجمعيات الأهلية . سبب هذا التجاور هو أن "عطيات الأبنودى" ، بجانب عرضها للقضية التى تهمها، مضطرة لخدمة هدف آخر : هو عرض نشاط جمعيات أهلية معينة جاءت بالتمويل ، وتطالب المسئولات فيه بالظهور فى الفيلم (بفلوسهن) وبأن تلقى إحصاءات ومعلومات معينة فيه.

هكذا تورد "عطيات" شهادات لفتيات حرمن من التعليم فى "أحلام البنات" وأجبرن على الرضا بالزواج والأمية ، أو شهادات لنسوة يعملن لإعالة أسرهن: مثل صابرين الكوافيرة وأم فؤاد البوابة ، فى "نساء مسئولات" . وتخلق "عطيات" حميمية مع هؤلاء البطلات المجهولات من خلال كلامهن العفوى واللقطة القريبة . وتزيد هذه الحميمية عندما يكتب اسم الفتاة أو المرأة ، دون اسم أسرتها ، وهو ما يزيد من إحساس وقوف المرأة وحيدة، فى مواجهة المجتمع، مجردة حتى من بقية اسمها.

لكن يحدث توتر فى الفيلمين نتيجة لظهور سيدات مجتمع ، ذوات شعور مصبوغة مصقولة ونبرة صوت عالية مستعلية ، يشخصن المشكلة ويدعمن مقالهن بالأرقام . لكن المشاهد يشعر بانفصال بين نسوة الطبقات الشعبية ونسوة الجمعيات الأهلية "الشيك" اللاتى يمددن لهن يد المساعدة من باب الوجاهة الاجتماعية، أو حتى كالعالم الذى يرصد ظاهرة فى عالم مغاير ويتحدث عنها ببرود . دون أن تشعر ، تطرح "عطيات الأبنودى" ضلعا هاما للمشكلة بهذا التجاور فلو أن التفاوت الطبقى ليس صارخا كما نراه فى أفلامها ، لو أن المنوط به رفع المعاناة عن الطبقات الكادحة

ليس متعاليا (وهو يطلب مساعدة الحكومة فى نهاية المطاف) لتحسنت ظروف المرأة والرجل معا.

كان بإمكان "عطيات" أن تستغل هذه المفارقة الطبقية ، لاسيما أنها هى التى كانت تحاور سيدات المجتمع . لكنها اختارت أن تستخلص منهن المعلومات المطلوب عرضها فقط: ٢٠٪ من أسر مصر تعلوها امرأة بلا زوج أو نسبة الأمية بين البنات عالية جدا . وأحيانا ما كانت "عطيات" تقرأ البيان الإحصائى بالمشكلة كتعليق ، مما يزيد الفجوة بين الأصوات السلطوية والأصوات الشعبية، ثم تظهر إحدى سيدات المجتمع لتقول الكلام نفسه (٢٠٪ من أسر مصر إلخ...) ليظهر لنا أن الهدف في هذه اللقطات ليس فنيا بقدر ما هو إبراز لنشاط أشخاص بعينهم وإيراد معلومات بعينها.

لكن ما أن نغض الطرف عن الهدف / الرسالة حتى تظهر الرسالة الحقيقية التى نلمس فيها صوت "عطيات الأبنودى" الأصيل ، متمثلا فى رصد مشاكل المقهورين ، وهم النسوة فى هذا المقام : الفتاة الصغيرة التى تعترف أنها تزوجت بغير رغبتها ، ثم تنتقل الكاميرا ، بحركة جانبية لتصور أباها المتبلد الذى يقدم تبريرات واهية للزيجة



، الأخ الذى يدعى انه لم يكن يوافق على الزيجة ، الزوج النوبى الذى يفضل الا تتلقى البنت تعليما لكى لا تتعالى على زوجها الأمى ، المأذون الذى يلقن حوار عقد الزواج الطقسى والذى يردده وكيل العروس ، كان المؤسسة هى التى تتولى الزواج ولا دخل للأفراد فيه ، وهو ما تعززه اللقطة التالية لتهليل أهل القرية بينما الزوجان فى المقدمة مكفهران وصامتان.

هذا عن "أحلام البنات" . أما فى "نساء مسؤلات" فكل لقطة لا تظهر فيها سيدة مجتمع هى رصد لحالة من حالات معاناة المرأة التى تخلى عنها الرجل أو مات عنها ، فتضطر هى لتحمل العبء وحدها، لتصير هى الرجل ، كما تقول ليلى علوى فى فيلم : يا دنيا يا غرامى" لمجدى أحمد على ، وكما تبرزه لقطات النسوة المرتديات السواد فى محكمة الأحوال الشخصية ، الساعيات عبثا وراء حقوق مهدرة.

ومع ذلك ، فهذه اللقطات تبدو استطرادا مطولا ، ربما أدى بعضها الغرض وزاد بعضها عن الحد، لأن الموضوع الأصلى لم يكن "ريبورتاج" عن نسوة فى المحكمة ، بل شهادات طويلة لنساء مسؤلات عن أسرهن. وربما استسلمت عطيات - بالمناسبة - للرغبة فى عرض مشكلة أخرى ، مرتبطة بالمشكلة الأصلية . على كل حال ، بصفة عامة ، قدمت "عطيات" فى ثلاثيتها الهدف الإعلامى أو النضالى على الصياغة الجمالية ، فلم تقدم إلا لمحات جمالية سريعة ، بينما ركزت على عرض القضايا ونشاط من يتبنونها . ربما لأن المواضيع موجعة وربما لأن إمكانيات الفيديو محدودة قياسا على السينما . لهذا سادت صيغة الريبورتاج وهى صيغة سينمائية أيضا لكن استخدام وسيط الفيديو وعدم الاهتمام ببناء اللقطة التشكيلى جعل الأفلام قريبة فى بعض الأحيان من صيغة البرنامج التليفزيونى.

ويأتى الهدف الدعائى للأفلام ليشوش ثانية على الشهادات التى تستخلصها

"عطيات" . فالجمعيات المنتجة تبغى إبراز نشاطها على أنه حل لمشاكل المرأة . هكذا تجد "عطيات" تورد فى النصف الثانى من "أحلام البنات" و"نساء مسئولات" أغنيتين "فرايحى": "البنات" و"نبلة الخطوبة"، تصاحب شهادات لفتيات ونسوة يحكين قصتهن مع الفقر والأمية وفقدان الزوج ثم يذكرن فضل "الجمعية" - دون تسميتها - التى ساعدتهن على تجاوز المشكلة . يحتار المشاهد هنا بين الصورة القاتمة ، الواقعية، فى أول الفيلم ، والصورة التى تبعث على الأمل فى النصف الثانى من الفيلم .

وربما كان من الأفضل "للقضية" أن يبرز نشاط الجمعيات المعنية ، مثل جمعية الرعاية المتكاملة التى ترعاها السيدة سوزان مبارك، كما يشير فيلم "نساء مسئولات" ، على أنه مساهمة، مجرد مساهمة فى الحل. وفى هذا السياق ، تبدو شهادة عاملة القمامة التى علمتها جمعية أهلية فى "أحلام البنات" ، شهادة ملتبسة . فهى تثير الأسى والسخرية عندما تقول إنها تحلم بالسفر لأمريكا ، حيث الحرية والتقدم ، لكننا لا نثور على الحلم الأمريكى الذى تروجه أجهزة الدولة إلا بقدر ما نستغرب ورود هذا الحلم فى سياق نشاطات جمعية أهلية ، كان هذه الجمعيات الخيرية البورجوازية تعد كل الكادحين بالسفر لأمريكا وكاننا جميعا نصدقها، باعتبار أنها مهدت الطريق لذلك وعلمت الفتاة وأوجدت لها وظيفة.

فى ثلاثية "عطيات الأبنودى" ، رغم التشويش الناجم عن تعقد أهداف الأفلام ، هناك اهتمام أصيل بصوت من لا صوت لهم وبمشاكل الطبقات الشعبية . لكن يبدو الرجل وكانه "الشرير" على طول الخط فهو الذى يضرب المرأة ويسرق نقودها ويتخلى عنها فى "راوية" و"نساء مسئولات" وهو الذى يزوجها قسرا ويحرمها التعليم فى "أحلام البنات" . وهو الذى يذكر دائما بضمير الغائب دون اسم أو صفة الزوج ، فى شهادات "نساء مسئولات".

فى تصورى أن هذا الموقف النسوى يحمل ملامح عنصرية تحيد بنا عن المشاكل الأصلية . فالرجل ليس شريرا بطبعه لكن تركيبة المجتمع هى التى تجعل منه متسلطا على المرأة ، وأحيانا ما يتوارى هذا التسلط خلف تحسن المستوى المعيشى للرجل والمرأة معا . والحل ليس فى نفى الرجل : راوية الفنانة التلقائية تقول لا أريد أن أتزوج رجلا يجعل منى خادمة ، كثير من "النساء المسئولات: يقلن لا نريد أن نتزوج ثانية. الحل فى تحسين الظروف الاجتماعية ، بما يقلل المشاكل ، وفى إدانة الأدوار الاجتماعية المتسلطة على أدوار أخرى ، بغض النظر عن جنس من يلعب هذه الأدوار ، والدليل هو تجاوز نسوة مقهورات مع نسوة مصقولات متعجرفات فى أفلام "عطيات الأبنودى". فهل سيدات المجتمع اللاتى صورتهن يعانين من قهر الرجل؟

إن إيراد لقطات نفى الرجل هو اختيار "عطيات" ، لأن امرأة ترعى أطفالا فى مجتمعنا لا يمكن أن تصرح برغبتها فى الزواج مرة ثانية ، حتى لو كانت ترغب فيه فعلا ، لكنه اختيار شجاع يستحق التحية ، لأنه يبرز شكلا من أشكال تحرر المرأة ماديا ، بعملها ، وجنسيا برفضها للعلاقة مع الرجل، واجتماعيا بتخطيها لمؤسسة الزواج فى تقديرى ، إن نقد مؤسسة الزواج ، هو أجرا وأهم ما نجحت "عطيات" فى تمريره عبر قيود الإنتاج والمجتمع فى ثلاثيتها المهمومة بالمقهورات ، وهو يستاهل إذن أن يلقى عليه أكثر من ضوء.



قضايا للمناقشة على هامش مهرجان الإسماعيلية التسجيلي الدولي الرابع

عاد مهرجان الإسماعيلية للسينما التسجيلية إلى الوجود. دبت فيه الحياة بعد غياب دام عامين. تم فك الاشتباك بين قسمية المحلى والدولى، فأضيف المحلى إلى المهرجان القومى للسينما الروائية. واستقل الدولى وأصبح مهرجانا قائما بذاته. لم يفهم البعض حتى الآن جدوى أو حكمة هذا الانفصال، ولم تسفر الأيام بعد عن نتائج هذا الانفصال ايجابية كانت أم سلبية. ولا شك أن المحاولات التى بذلها المسئولون عن تنظيم المهرجان هذا العام حتى يخرج فى مستوى راق يليق به كمهرجان دولى هى محاولات تستحق التشجيع حتى ولو لم ينجح بعضها، فالأخطاء التى نجدها فى كتاب المهرجان كل عام قد تلاشت أو تقلصت إلى حد بعيد

فريدة مرعى

ولم يحدث تغيير مفاجىء فى البرنامج كما تعودنا فى المهرجانات المصرية . كما حاول المسئولون الالتزام بالمواعيد بقدر الإمكان. وهى محاولات وصلت أحيانا إلى حد النهر والزجر والتهديد والوعيد بأن الأتوبيس المخصص سيغادر المكان فى الموعد المحدد حتى ولو لم يكن فيه إلا راكبا واحدا. والمفارقة أنه فى اليوم التالى التزم الجميع بالمواعيد إلا رئيس المهرجان . فقد ظل ضيوف المهرجان داخل الأتوبيسات من الثانية عشرة ظهرا وحتى الواحدة ولم يستطع الموكب أن يتحرك للرحلة البحرية فى قناة السويس إلا بعد وصول الرئيس.

قدم المهرجان لمحبى السينما التسجيلية والروائية القصيرة جرعة مكثفة ودسمة لم يكن من السهل توافرها مجتمعة فى هذا الوقت القليل. فقد شاهد الحاضرون أفلام العرض السينمائى الأول على مستوى العالم التى قدمها الإخوان لوميير فى الجراند كافية فى باريس فى ديسمبر ١٨٩٥. كما شاهدوا أفلام لوميير التى صورت فى مصر عن مصر عام ١٨٩٧. شاهد المتفرجون أيضا أفلام محمد بيومى، أول مصور سينمائى مصرى، والتى اكتشفها المخرج الدكتور محمد كامل القليوبى ، وقامت بعمل المونتاج لها الدكتورة رحمة منتصر ، وكلاهما أستاذان بالمعهد العالى للسينما . تابع الحاضرون أحدث إنتاج الأجيال الجديدة فى عالم السينما التسجيلية والروائية القصيرة على مستوى العالم ، كما تابعوا جهود شبابنا المصرى فى معهد السينما والمركز القومى للسينما . استمتع أيضا الجمهور بمشاهدة أفلام قديمة للمخرجين المكرمين ،قيس الزبيدى من العراق . وفؤاد التهامى من مصر . فقد كانت فرصة للأجيال الجديدة والقديمة أيضا لمتابعة رحلة جهاد هذين المخرجين الكبيرين ومشاهدة أفلامهما مجتمعة . ولو أنه كان من المفضل ألا يقتصر عرض أفلام قيس الزبيدى على مرحلة الستينيات وبداية السبعينيات ، وأن تمتد حتى التسعينيات وخصوصا فيلمه "سجل شعب".

قفزت على السطح وجوه مصرية كثيرة جديدة وواعدة ، قدمت موضوعات غير تقليدية ، تميز منهم الشاب سعد هنداوى بفيلمه الإنسانى الرقيق "زيارة فى الخريف" الذى استحق إحدى الجوائز عن جدارة ، واستمرت وجوه مألوفة ومثابرة فى عطائها الفنى ، فشاهد الجمهور فيلما جريئا "صبيان وبنات" للمخرج يسرى نصر الله ، يناقش أحوال الشباب والعلاقات الاجتماعية والإنسانية بينهم ، كما يتناول قضية الحجاب كما تراها المحجبات وغير المحجبات ، وكما يراها الشباب ، وفيلم "رسالة من حجازة" يتحدث عن مشاكل الجنوب فى مصر ونقص المياه فيه وأحوال نساءه وأحلامم شبابه المشروعة وطموحاتهم أن يخرجوا للحياة فيتعلمون الآلة الكاتبة واللغات والكمبيوتر ، للمخرجة الدؤوبة المثابرة نبيهة لطفى. ولكن غابت وجوه تعود جمهور السينما التسجيلية على وجودها مثل عطيات الأبنودى.

ولكن أهم ما يميز هذا المهرجات هى القضايا التى فجرها ، قضايا بعضها يستحق التأمل

وبعضها يثير التساؤل ، ولكنها جميعا تستحق النقاش.

صوم العمر كله

في صبيحة الخميس ٢٧ يوليو كانت ندوة "السينما والتاريخ" التي أدارها الدكتور محمد كامل القليوبي وشارك فيها الأستاذ عبد الحميد سعيد . وفي هذه الندوة دار حديث كثير عن أرشيف السينما وعن التراث السينمائي المصري الذي لم تهتم به وزارة الثقافة حتى الآن . ونتيجة لهذا الإهمال فإن بعض هذا التراث قد ضاع إلى الأبد . والبعض الآخر في حالة سيئة ، وفي طريقه إلى الضياع إن لم يتم أخذ موقف سريع لإنقاذه . شرح عبد الحميد سعيد للحاضرين الوضع الخطير الذي وصلت إليه حالة أفلامنا القديمة. كما شرح للمرة الألف محاولاته العديدة على مدى عمره الوظيفي ، وخلافاته المستمرة مع المسئولين، إلى حد تحويله إلى التحقيق من أجل دفاعه المستمر والمستميت عن التراث السينمائي، ومطالبته الدائمة للمسئولين بموقف عملي للحفاظ على هذا التراث . كان من الواضح من المناقشة أن كتابة التقارير والمذكرات لم تعد تجدي ، وأن مقابلة المسئولين لم ولن تؤدي إلى شيء ملموس . طالب الدكتور القليوبي بتكوين جمعية خاصة لتحمل مسئولية الحفاظ على التراث السينمائي مادام الاعتماد على الحكومة لن يوصلنا إلى شيء. وصادف هذا الاقتراح هوى في نفوس السامعين ، وكلهم من السينمائيين، وتم الاتفاق بالاجماع تقريبا على تكوين هذه الجمعية الخاصة التي ستتولى أمر الحفاظ على التراث.

في مساء نفس اليوم تم حوار مع رئيس المهرجان بصفته مدير صندوق التنمية الثقافية تحدث الأستاذ سمير غريب عن نشاط الصندوق وعن خططه المستقبلية بالنسبة للسينما .. وعن سؤال عما إذا كان في خطة الصندوق أي شيء بخصوص أرشيف السينما فوجيء الحاضرون - الذين كان معظمهم حاضر في ندوة الصباح - بإجابة مدير الصندوق . فقد أجاب في أسى أن التراث السينمائي في حالة يرثى لها وأن لا أحد من السينمائيين يهتم، وأنه ليس هناك سينمائي واحد صام عن الطعام حتى ولو ساعتين غضبا أو حزنا على حالة التراث السينمائي. أصابت هذه الإجابة الحاضرون بالوجوم والحيرة . فما سمعوه في الصباح يخالف ما سمعوه في المساء. بل ما يعمله الجميع مخالف لهذه الإجابة . فالجميع تابعوا وعلى مدى سنوات طويلة جهود عبد الحميد سعيد وما قاساه وما عاناه من أجل هذه القضية . وليس هناك وزير ثقافة أو أي مسئول عن السينما لا يرقد في أدراج مكتبه تقرير من تقارير عبد الحميد سعيد بخصوص هذه القضية. حتى الناقد سمير فريد الذي يشغل حاليا منصب مدير هذا المهرجان ، قد أهدى إحدى حلقات البحث التي يقيمها على هامش مهرجان القاهرة السينمائي إلى عبد الحميد سعيد إيمانا منه وتقديرا للدور الكبير الذي قام به هذا الجندي المجهول ، فليس من الإنصاف إذن أن ننسى

جهود السابقين، كما أنه ليس من الحكمة أن يبدأ كل مسئول من البداية وكأن لم يكن قبله أحد. مع أن المفروض أن يبدأ كل مسئول من حيث انتهى من سبقه حتى يتم الإنجاز . فمن لديه الشجاعة لكي يرد الاعتبار لهذا المحارب القديم الذى علق على إجابة مدير الصندوق فى مرارة : لقد صمت عمرى كله وليس ساعتين فقط من أجل تراث السينما المصرية.

عدالة توزيع الفرص

أشاد مدير المهرجان الناقد سمير فريد بأن من أهم مميزات المهرجان هى إعطاء الفرص للشباب . وهذا شىء جميل ،نبيل . وليس وجه الاعتراض بالطبع على إعطاء الفرص للشباب وإنما على عدالة توزيع هذه الفرص . وإذا كانت إدارة المهرجان قد حالفها التوفيق فى إعطاء الفرصة للناقدة الشابة مى التلمسانى بنشر كتاب باسمها عن المخرج فؤاد التهامى بمناسبة تكريمه ، فهذا لأن مى تمارس الكتابة منذ فترة وأصدرت مؤلفات وجاهدت وثابرت واعتمدت على نفسها وبهذا استحقت هذه الفرصة عن جدارة واستحقاق . نفس القول ينطبق على الناقد محسن ويفى ، فهو يكتب منذ زمن ويشارك بأبحاث فى مؤتمرات وله كتاب قيم مترجم أصدرته أكاديمية الفنون وبالتالى فهو يستحق فرصة نشر كتاب باسمه عن المخرج العراقى قيس الزبيدى بمناسبة تكريمه. ومن هذا المنطلق فإن إدارة المهرجان قد خانها التوفيق حين قررت معاملة الاختيار الثالث وهو الشاب أحمد عاطف معاملة مختلفة باعطاءه أربع فرص مرة واحدة وهو الشاب حديث التخرج وليس له أى رصيد سوى مشروع تخرجه . فقد أعطاه المهرجان فرصة ترجمة ونشر كتاب باسمه بمناسبة العيد المئوى للسينما . كما أعطاه فرصة إخراج فيلم جديد وقامت إدارة المهرجان بالدعاية لهذا الفيلم وتقديمه للحاضرين على أنه مفاجاة المهرجان : كما حصل على فرصة إدارة إحدى ندوات المهرجان مثله مثل الأساتذة الكبار مصطفى درويش وأحمد الحضرى ومحمد كامل القليوبى ، بالإضافة إلى فرصة تقديم فقرات المهرجان والضيوف الأجانب والترجمة منهم وإليهم ، وظل الموجودون لا يسمعون إلا اسم أحمد عاطف على مدى أسبوع كامل فبدا وكأنه طفل المهرجان المدلل .

وليس الاعتراض على شخص أحمد عاطف ، وليس هنا مجال تقييمه وعما إذا كان يستحق كل هذه الفرص أم لا فربما كان يستحقها ويستحق أكثر منها ولكن الاعتراض على إعطاءه عدة فرص وليس فرصة واحدة مثله مثل الباقين . إننا فقط نفكر فى كل شباب السينمائيين المتخرجين منذ سنوات وقد جف عودهم فى انتظار ربع فرصة مما نالها غيرهم وهم يملكون مثل ما يملك غيرهم من كفاءة واقتدار،ولكنهم فقط لايعرفون الطريق لنيل هذه الفرص . أليس هناك من سبيل لوضع نظام يكفل عدالة توزيع الفرص للشباب؟. وإلى أن يتم وضع هذا النظام فعلى الذين يملكون القدرة على المنح والعطاء ألا يكفوا أيديهم عن مساعدة البعض حتى تذبل

موهبتهم ، ولا يبسطوها كل البسط مع البعض الآخر فيتصورون أن الطريق سهل . إن عنصر الكفاح مهم في تربية الشباب وفي خبرتهم ورؤيتهم للحياة ، فلماذا نترك البعض يكافح طول عمره قبل أن يحقق أي شيء، والبعض يحقق كل شيء دون أدنى كفاح؟.

ثقافة عالمية أم أمريكية

خصص مهرجان الإسماعيلية يوم الخميس ٢٧ يوليو للاحتفال بالعيد المئوي للسينما ، وفي إطار هذا الاحتفال قدم ندوة وعرضا حيا عن السينما والوسائط المتعددة ، وهي لمحة ذكية من إدارة المهرجان ومحاولة جادة لربط السينمائيين بما يحدث في عالم الاتصال وبالتقدم التكنولوجي الهائل في دنيا الفن ووسائل الاتصال عموما . قدم الناقد مدحت محفوظ ورقة في هذا الإطار طبعتها إدارة المهرجان ضمن كتاب المهرجان. تتعرض الورقة لخلفية تاريخية وكيف تطورت التقنيات الحاسوبية وأثر هذا التطور على الفن السينمائي وهو بحث قيم ومفيد وخلاق ، ويدل على قدرة كبيرة على ملاحقة واستيعاب هذه التقنيات بكامل أشكالها ، ولكن القضية طرحت بشكل يثير التأمل ، فقد خلص الباحث في نهاية بحثه إلى نتيجة غريبة ، وقدم إلى القراء نصيحة ، بدت وكأنها الحل الوحيد المتاح.

يتعرض الباحث لاتفاقية الجات التي تعتبر في رأيه انتصارا ليس له مثيل لوحدة وحرية الثقافة العالمية ، فهذه الاتفاقية ستجعل العالم قرية واحدة بثقافة واحدة هي الثقافة العالمية . يطرح الباحث سؤالا جوهريا عن مستقبل الثقافات القومية وسط هذا التقدم التكنولوجي الذي لا مكان فيه إلا لعالم واحد ولغة واحدة وثقافة واحدة . ليس هناك في رأيه إلا حلين : فإما أن تقبل هذه الثقافات القومية "الانصهار والذوبان في الثقافة العالمية الواحدة ، أو أن تصر على ما تسميه ذاتها وتراثها وتقاليدها ، وهو ما يعني التقوقع والخروج الطوعي من عجلة التاريخ ، ولا يكتفي الباحث بالمطالبة بهذا الذوبان ، ولكنه يطالب أيضا هذه الثقافات القومية بأن تعيد "تقييم وتعريف الكلمات التي ربما أصبحت جوفاء أو مجرد شعارات مدلكة للغرائز ومنها الوطنية والتقاليد والدور المجتمعي للدين والإنتماء والشرقية والقيم الخاصة والثقافات والمحلية والتنوع واللغة الخالدة والتميز والقومية والتراث .. إلخ . وهي كلها (والكلام مازال للباحث) - شئنا أم أبينا - تعادل في قاموس العصر الرقمي كلمة واحدة هي "التخلف". والباحث يعتقد أن هذه الكلمات أو الشعارات لم يعد لها وجود. وليس لها مكان أصلا "لا في المجتمعات المتقدمة التي قبلت بمبدأ الانفتاح، ولا في المجتمعات النامية التي حققت قفزات سريعة في العقود الأخيرة". ومن هذا المنطلق فإنه يصبح لا خيار أمام الجميع سوى "هذا الانفتاح الثقافي المطلق" لأن البديل المرعب هو "الانعزال في جزر مظلمة وعاجزة ، تقنيا واقتصاديا وثقافيا ، وسط محيط جلوبي حي مشرق وسريع الانطلاق".

فهل هناك حقا تعارض حقيقي بين التقدم التكنولوجي والاقتصادي

وبين الاحتفاظ بالثقافة القومية؟ فى الواقع ليس هناك تعارض. وهناك تجارب لشعوب أخرى نجحت فى الجمع بين الاثنين، والتجربة اليابانية أبلغ دليل. فاليابان متقدمة جدا علميا وهى تحافظ فى نفس الوقت على ثقافتها القومية، ولا أحد ينتظر أو يتوقع أن تنصهر الثقافة اليابانية أو تذوب من أجل وحدة الثقافة العالمية، والمواطن اليابانى الذى يعمل فى وبالتكنولوجيا طوال اليوم، ويغزو العالم اقتصاديا، هو نفسه حين يعود إلى منزله فى المساء يلبس الكيمونو ويجلس القرفصاء على الأرض وياكل طعامه المطهو بالطريقة اليابانية بعصايتين صغيرتين، ويقضى السهرة فى مشاهدة أفلام الساموراى وشرب عصير الأرز المخمر (الساكى) ويقضى عطلة نهاية الأسبوع فى مشاهدة مسرح الكابوكى، ولم تتوقع اليابان أن تخرج من عجلة التاريخ، أو أن تنعزل فى جزر مظلمة وعاجزة تقنيا واقتصاديا وثقافيا. وأمريكا بكل هيمنتها لم تستطع أن تقنع يابانيا واحدا بشراء المصنوعات الأمريكية أو أى مصنوعات غير يابانية.

يستعرض الباحث التفوق الأمريكى الهائل فى مجال تكنولوجيا المعلومات. يذكر أن "أمريكا هى البلد الصناعى الوحيد الذى يفوق حجم إنفاقه على الحاسوب ووسائل الاتصال، حجم انفاقه على الصناعات الثقيلة، وبالتالى يزداد "احكام أميركا على سوق برمجيات الحواسيب العالمى". كما يذكر ان أمريكا "تطابق بين الإبداع والمال الذى يمول هذا الإبداع بحيث يصبح الأخير (المال) مالكا لكل شىء". بعد استعراض هذه القوة الأمريكية، يطالب الباحث الثقافات القومية بأن "تشارك" فى صنع الثقافة الجلوبية الواحدة والوحيدة، أى "إنتاج سلعة ثقافية تصلح لكل العالم". ومثله الأعلى فى ذلك هو أمريكا التى قدمت للعالم "النموذج الذى يحتذى، فهى لم تصدر لنا مطلقا الحياة أو الثقافة الأمريكية..." ولو فعلت ذلك لما نجحت أفلامها أبدا، إن السينما الأمريكية ومنذ وقت مبكر جدا سينما تم تصميمها لتكون عالمية وليس أمريكية".

وهذا الكلام مناف للواقع، فالسينما الأمريكية هى أمريكية حتى النخاع ولو حاولت أن تبدو عالمية، فهى التى قدمت للعالم ثقافة الكاوبوى والبلوجينز والهامبرجر والوجبات السريعة. وهى التى قدمت قيم التفكك الأسرى وعدم احترام الأبناء للآباء وتغلب المصلحة الخاصة على المصلحة العامة وتفشى النزعة المادية والعنف والجريمة والعلاقات الجنسية المريضة والمخدرات. وهى التى استخدمت السينما كسلاح سياسى لقلب الحقائق وتشويه صورة كل أعدائها ابتداء من الهنود الحمر ومرورا بالروس والفيتناميين وانتهاء بالعرب.

ومن الطبيعى أن تتبنى أمريكا اتجاه ذوبان كل الثقافات القومية فى ثقافة عالمية واحدة المقصود بها بالطبع الثقافة الأمريكية. وهى تنفق ببذخ على وسائل الاتصال لأنها أدركت أن السيطرة على العالم لم تعد عن طريق الصناعات الثقيلة بل عن طريق وسائل الاتصال. ولذلك فمطالبة الباحث للثقافات القومية أن تشارك فى صنع الثقافة الجلوبية

هى مطالبة تتسم بالسذاجة . فكلمة تشارك هى اللفظ المهذب لكلمة تتلاشى . فكيف ستتم هذه المشاركة بعد أن شرح الباحث للقراء الامكانيات الأمريكية الهائلة والتى بها ستتحكم فى السوق العالمى. إن المطلوب هو مشاركة سلبية بمعنى التلقى. أن تصبح كل الشعوب مجرد متلقين لما تفرزه الثقافة الأمريكية المهيمنة ، لأن المشاركة الإيجابية ببساطة مستحيلة فى ظل وجود هذه الفجوة فى مستوى القدرة العلمية . لذلك فغضب الباحث من موقف فرنسا الرافض هو غضب غير مفهوم لأن موقف فرنسا هو موقف منطقى ومشروع وحضارى أيضا . فما الذى يدعو دولة ذات حضارة عريقة مثل فرنسا إلى التنازل طواعية عن ثقافتها الرفيعة لصالح دولة أخرى لا حضارة لها بحجة وحدة وحرية الثقافة العالمية؟

ولو كان هذا البحث يعبر عن موقف فردى لما كانت هناك مشكلة ، فمن حق كل إنسان أن يفكر كما يشاء. ولكن المشكلة أن هذا البحث قدم فى كتاب المهرجان وباسم المهرجان فهل هو يعبر عن موقف إدارة المهرجان وموقف وزارة الثقافة التى تموله؟. وبمعنى أخر هل تتبنى وزارة الثقافة المصرية الدعوة لانصهار وذوبان الثقافة المصرية والعربية من أجل حرية الثقافة العالمية الوحيدة والموحدة؟.

محمد بيومى وأفلامه:

منذ اللحظة التى عثر فيها الدكتور محمد كامل القليوبى على أفلام وأوراق محمد بيومى ، وهو يعتبرها فرصة للحوار والنقاش بين المهتمين بتوثيق تاريخ السينما المصرية ، وقد عرضت هذه الأفلام فى المهرجان فى وقت متأخر من الليل مما لم يسمح بهذا النقاش .وقد كان هناك الكثير من التساؤلات حول هذه الأفلام:

أولا: عرض فيلم :استقبال سعد زغلول حين وصوله إلى القاهرة" على أنه أول فيلم مصرى بأيدى مصرية ، كما كتب ذلك محمد بيومى نفسه على الفيلم ، فإذا كان هذا الفيلم صور فى ١٨ سبتمبر ١٩٢٣ وهو يوم وصول سعد زغلول من منفاه إلى القاهرة ، فكيف نبرر الإعلانين الذين نشرتهما مجلة "الصور المتحركة" بتاريخ ٢٣ أغسطس، و٣٠ أغسطس ١٩٢٣. فقد نشرت المجلة فى عددها السادس عشر إعلانا هذا نصه:

"إلى المصريين انتظروا قريبا أول شريط مصرى صنعته يد مصرية ، ثم يذكر الإعلان أسماء ثلاثة أفلام تسجيلية وهى : سفر المحمل، زيارة اللورد هدلى وزملائه للقاهرة، رجوع المحمل بدون تأدية فريضة الحج ، أول حادث من نوعه فى التاريخ . ستعرض هذه الشرائط التى هى أول ما صنعته يد مصرية فى مصر مع بروجروام مكون من روايات فنية آية فى الإبداع فى موعد سيعلن فيما بعد فإياكم أن تفوتكم رؤية هذه الشرائط المصرية ، فانتظروا وشاهدوا واحكموا .

ثم تعود "الصور المتحركة" فى العدد التالى وهو السابع عشر لنفس الإعلان مع زيادة فيلمين آخرين هما : قطع الخليج، ومنظر سواريخ المهرجان . مع تحديد اسم السينما التى ستعرض بها الأفلام وهى سينما ماجيك

بشارع عماد الدين مع عدم تحديد موعد العرض بل الاكتفاء بذكر أنه سيعلن عن يوم هذا الاحتفال العظيم الذى يعرض به أول شرائط صنعتها يد مصرية فى جميع الجرائد السيارة . تطلب التذاكر من إدارة المجلة ومن شباك التذاكر . هذان الإعلانان معناهما أن هذه الأفلام صورت بالفعل وتنتظر فقط تحديد موعد العرض . فإذا علمنا أن المحمل (وهو أول فيلم) قد سافر فى هذا العام فى أواخر شهر يونيو ، وأن زيارة اللورد هدلى وزملائه للقاهرة قد تمت يوم ٧ يوليه واللورد هدلي هو أحد اللوردات الانجليز الذين دخلوا فى دين الإسلام. وقد مر بالقاهرة هو والعلامة الخوجة كمال الدين ، من علماء الهند المسلمين وإمام المسلمين فى لندن ، والشيخ عبد الحى الشندى ، عالم هندى مسلم ومفتى أحد المساجد بانجلترا، فى طريقهم إلى الحج.

وقد تم الاحتفال بهذه الزيارة وأقيمت له ولصحبه الولائم فى القاهرة والإسكندرية ، كما نشرت الصحف خبر هذه الزيارة ، أما الفيلم الثالث وهو رجوع المحمل بدون تأدية فريضة الحج، فقد حدث خلاف بين الحكومة المصرية وبين ملك الحجاز بسبب رفض الحجاز دخول البعثة الطبية المرافقة للمحمل مما سبب غضب الحكومة المصرية وعودة المحمل بدون حج وهو ما كان يحدث لأول مرة فى التاريخ ، وقد عاد المحمل يوم ٢٢ يولية . معنى هذا أن كل هذه الأفلام صورت قبل فيلم سعد زغلول . فهل تم عرضها أم تعثر بسبب اختفاء سينما ماجيك (حلت محلها سينما نوفلتى) التى كان معها الاتفاق ولم يستطع بيومى أن يصل إلى اتفاق آخر مع سينما أخرى؟ (من المعروف أن أصحاب دور العرض كانوا كلهم من الأجانب وكانوا يضعون العراقيل أمام أى صناعة وطنية وأمام تملك المصريين لدور العرض) . أم منعت حتى لا يزداد الخلاف بين الحكومة المصرية وملك الحجاز ، أى منعت لأسباب سياسية مما حدا بمحمد بيومى أن يسلم أمره إلى الله ويعتبر هذه الأفلام كان لم تكن ويشرع فى تنفيذ فيلم استقبال سعد زغلول ويطلق عليه بالتالى أول فيلم . وهل من المنطقى أن يحتوى العدد الأول من جريدة آمون على فيلم واحد فقط هو استقبال سعد زغلول، بينما قدم العدد الثالث من الجريدة خمسة أفلام؟.

ثانيا: نفس المشكلة تنطبق على فيلموجرافيا محمد بيومى المنشورة فى كتاب محمد بيومى ، تأليف الدكتور القليوبى، والذى أصدرته أكاديمية الفنون . فقد ذكر فى صفحة (٦٠) اسم فيلمين ضمن عام ١٩٢٤ ، وهما : مناظر المشيعين لجنازة المرحوم سعيد بك زغلول ، ومشهد المرحوم على بك فهمى الذى قتلته زوجته وتبرأت. فإذا علمنا أن المرحوم سعيد زغلول ، القاضى بمحكمة الزقازيق الأهلية وهو ابن أخت الزعيم سعد زغلول كان فى أجازة لزيارة خاله وتوفى وهو معه فى فرنسا ثم أرسل الجثمان إلى القاهرة وشيعت الجنازة فى ٢١ يوليو ١٩٢٣ ،. وفيلم المرحوم على كامل فهمى وهو أخ الزعيم مصطفى كامل ، وكان قد تزوج من فرنسية تكبره بسنوات عديدة ثم قتلته فى لحظة ثورة وبرأتها المحكمة . وتم

دفن الجثمان في يولية ١٩٢٣ أيضا . هذان الفيلمان صورا في يولية ١٩٢٣ أي قبل فيلم استقبال سعد ، فما الذي يجعل محمد بيومي ينتظر عاما كاملا لعرضهما في جريدة آمون عام ١٩٢٤ ، وهي جريدة إخبارية المفروض أنها تنافس جرائد أخرى وتقدم الجديد أولا بأول؟.

ثالثا: لم يذكر الدكتور القليوبي أي خبر عن علاقة محمد بيومي بجماعة النقاد السينمائيين التي تأسست عام ١٩٣٣ . فقد أصدرت هذه الجماعة التي أسسها أحمد بدرخان والسيد حسن جمعة ، وكان وقتها مشرفا على الكواكب في إصدارها الأول، وحسن عبد الوهاب ، المحرر في مجلة الجامعة ، ومحمد كامل مصطفى ، المحرر السينمائي لمجلة كوكب الشرق ، أصدرت مجلة "فن السينما" لتكون لسان حال هذه الجماعة ، صدر العدد الأول يوم الأحد ١٥ أكتوبر ١٩٣٣، وفيه تحدثت المجلة للقراء عن أحلامها وخططها ومنها تكوين فرعا لها في الإسكندرية، وفي العدد الرابع الصادر بتاريخ ١٢ نوفمبر ١٩٣٣ زفت جماعة نقاد السينما إلى الجمهور خبر تكوين فرع الإسكندرية . وقد تم عقد الاجتماع الذي أعلن فيه رسميا عن تأسيس فرع الإسكندرية.

وقد تم عقد الاجتماع الذي أعلن فيه رسميا تأسيس فرع الإسكندرية بعد ظهر يوم الثلاثاء ٣١ أكتوبر سنة ١٩٣٣ في دار المعهد المصري للسينما الذي يديره السينمائي توغرافي المعروف الأستاذ محمد بيومي وقد حضر هذا الاجتماع مدير المعهد والأساتذة محمد محمد دوارة ، وحسن رجب الملواني وإسماعيل صديق ، ومحمد عبد اللطيف ، ورئيس تحرير هذه المجلة (السيد حسن جمعة).

وقد تقرر أن يجتمع أعضاء جماعة النقاد ، فرع الإسكندرية ، بعد ظهر يوم الجمعة من كل أسبوع وذلك في دار المعهد المصري للسينما التي اتخذها الفرع كمقر دائم له...

وأخيرا كلمة شكر توجهها الجماعة إلى الأستاذ محمد بيومي لمساعدته لها بتقديم دار معهده السينمائي ليكون مركزا لفرعها الإسكندري، وعلى كل فنرجو أن يكون هذا التوافق بين الجماعة والمعهد سببا من أسباب نهوض السينما في مدينة الإسكندرية" . فهل اقتصرت وظيفة محمد بيومي على تقديم المكان فقط أم أنه حضر الاجتماع الذي أعلن فيه رسميا خبر تأسيس فرع الإسكندرية بصفته أحد أعضاء جماعة النقاد؟ وهل اجتمعت الجماعة في معهده كل يوم جمعة بالفعل ، وما هي الأنشطة التي مارستها ، وكم من الوقت استمر هذا النشاط؟. أسئلة كثيرة حول محمد بيومي وحول غيره من الرواد السينمائيين مازالت تبحث عن إجابة ، وليت كل مهرجان سينمائي يتبنى قضية من القضايا التي مازالت تحتاج إلى بحث ، مثل قضية الصحافة السينمائية على سبيل المثال التي لم تدرس دراسة مكثفة ومتعمقة حتى الآن، والتي ربما يكون فيها الكثير من الأجوبة عما نبحث عنه.

محمد كشك شال الشجر والشعر!

ماجد يوسف

إذا صح أن لكل شاعر عالمه الخاص، وأن لهذا العالم أبوابه المعينة التي لا يمكن الولوج إليه إلا من خلالها، وأن هذه الأبواب لها مفاتيحها المخصوصة التي لا تفتح بغيرها، فعالم محمد كشيك الشعري لن يفتح لك أبوابه .. وتسلس لك مفاتيحه.. إلا إذا أدركت - وبعمق - حجم الاندماج والتوحد بين هذا الشاعر وكل ما ينضوي في كتاب (النبات المصري) من مفردات الشجر والثمر والزهر والنخيل والزرع والخصوبة والنماء.. إلخ.. ومحاولة الدخول عن غير هذا الطريق، محكوم عليها بالإخفاق فيما أظن وأعتقد، وسأحاول البرهنة - حالا - على ذلك..

فهذا الشاعر من خلال هذا القاموس النباتي - الذي قد يبدو محدودا للغاية لوهلة - استطاع أن يشيد جنبات عالم متكامل .. ولعله يثبت بذلك أن العبرة في الشعر والشاعرية ليست كما يظن البعض - فقط - في غنى واتساع القاموس الشعري الذي يغطي أكبر مساحة ممكنة من القاموس الفعلي .. وإنما - وكما تؤكد حالة كشيك - في غنى التجربة والرهافة الشعرية التي قد تقنع بمفردات معجم خاص (كمعجم النبات) ولكنها قادرة من خلال هذا المعجم النباتي فقط على توسيع رؤيتنا للعالم وعلى اجتلاء تضاريس الروح .. حتى إننا لننسى من فرط قدرة الشاعر وبراعته في نسج ملامح عالمه المتكثر المتعدد محدودية معجمه.

*****

فنظرة أولى عابرة على الدواوين الثلاثة التي أصدرها محمد كشيك حتى الآن (أغنية لمصر - ١٩٧٤) و(العشش القديمة - ١٩٨٦) و(تقاسيم - ١٩٩٣) تضعنا فورا إزاء هذا الحضور الأخضر الفادح (للمعجم النباتي) بكل تنويعاته وتجلياته .. ونشعر شعورا يقينيا - بمجرد القراءة الأولى لأعماله - أننا دخلنا فجأة إلى جنات من الزهور والرياحين والخضرة والينابيع والفواكه والثمار والأشجار يقود بعضها إلى بعض .. ونحن نتعرف على أبعاد المكان في هذه الجنان والرياض من خلال .. الغيط والبستان والحقل والحديقة والوادي والحياض والفدان والقيراط.. إلخ.

وإذا كان من الصحيح في الديوان الأول أن هذه المعالم النباتية والمسميات الشجرية لم تغادر مسمياتها لتدل على - أو تشير إلى - ما هو أوسع وأكثر سعة من مجرد إحالاتها الأولى المعروفة..

فمن المؤكد أن المسألة برمتها اختلفت اختلافا كبيرا في الديوان الثاني الذي أصبح فيه هذا المعجم نفسه حاملا لدلالات أوسع من حدوده الأولى ومسمياته المباشرة .. وأصبح كشيك قادرا على البلورة الكاملة لرؤيته للعالم والإنسان والحياة والحزن والفرح والموت والوجود والتصوف من خلال إدراك أكثر جوهرية لقدرات هذا المعجم على صياغة رؤية كلية تتجاوز مفرداته، وتنتمي إلى استشراف الشعر.. من حيث هو - أساسا - كشف باللغة المحدودة .. لما هو غير مكتشف وغير محدود.

*****

وإذا انتقلنا من التجريد النظري إلى التجسيد الشعري.. فسنلاحظ في الديوان الأول.. أن استخدام الشاعر لقاموسه يقوم على علاقات التجاور المباشر والشائع بين مفرداته النباتية

من ناحية ومحمولاتها الدلالية من ناحية أخرى.. كما نجد في الأمثلة السريعة التالية:
(كلامه ريق الورد - وشك الندى - غني معايا الربيع - افتح جناين الأمل - صبيه خدودها ورد - اللي قلبه اخضراني- الورود زاينه الجناين - الغصون ع النسمة ترقص.. إلخ).
استدعاء المعجم النباتي هنا يتم على مستويات أولى .. معروفة سلفا .. ومكرورة .. بل منتهكة من قبل .. ومن ثم ، فالعلاقات التي ينشئها هذا الاستخدام الأحادي .. علاقات تجاورية .. بسيطة .. مسطحة .. لا تشع بدلالات مفاجئة ومغايرة وجديدة .. والصورة الشعرية بالتالي ... ذات بعد واحد .. مألوف .. ويكاد يكون محفوظا..
ولكننا بدءا من الديوان الثاني (العشش القديمة) نشعر أن هذا القاموس نفسه يغادر مستويات البلاغة التقليدية الكلاسيكية التي اقتصر عليها على مدى الديوان الأول كله تقريبا .. لينشىء علاقات جمالية مختلفة لا يعود بها المعجم النباتي مجرد حامل استعاري أو تشبيهي أو كنائي ، وإنما يتحول إلى مجاز مركب متعدد المستويات .. ولا نعود نشعر بتلك المسافة القائمة بصلابة بين الشاعر ومعجمه .. بل يتدامجان ويتداخلان في النص .. ومن ثم تخرج العلاقة الشعرية من حدود (الاستخدام) النفعي الخارجي لمعجم ما .. إلى استبطانه والاتحاد به .. داخليا وعمقيا ومن ثم يحقق الشاعر ما أسميه (أنسنة المعجم) .. أي .. انتزاعه شعريا من عالمه القاموسي المحدد. لينعجن بمكابدات الذات .. ولا يعود مستغربا في هذا السياق .. وقوعنا على مثل هذه الصور اللافتة:

- جناين مسنودة على عكاز
- شهق الجريد والسعف
- تسمع حفيف الحزن ع الأغصان
- قلبي اللي عيط لمون ف جنينة الوراق
- شجر مغلوب
- والأشجار بتشيب
- والبلحه بنت شقيه بتشقشق
- شالت الأغصان ف ايدها نفير

ومن ثم ينفتح هذا القاموس ليكون مجليا للحالات الإنسانية المتعددة في الحزن.. كما في الفرح .. في الأمل كما في اليأس .. في الحياة كما في الموت.. إلخ

وانا الشجر
أبو قلب يقدر ع الزعل والحب

وفي انسجام الذات مع الواقع:

الضحكة كانت وردة في شفايفي
وأنا النخيل اللي مشتاق للقبل

وفي تناقض الذات مع الواقع ، يقول الشاعر:

- واخد على خاطري من الأشجار
وفروع اللبلاب
أو - والشجر يصبح كانه غريب
أو - تسمع حفيف الحزن ع الأغصان

وينطوع نفس المعجم بمنتهى السلاسة ليدل على حالات .. لا الحزن فقط أو الغضب فحسب .. وإنما منتهى اليأس أيضا .. وفي هذه الحالة يصبح

الشجر مغلوب
أو مصيت تراب الهلاك
وشربت فيكي البوار
أووف روحنا شجر محروق
أو يا جدور فجرى الجريح

فكشيك يرى ، دائما وأبدا ، أن:

السر في الأشجار وف *النباتات

ليس سر الحياة فقط بمعناها المباشر .. سر البشر .. وسر النفس وحالاتها والزمن وتقلباته .. وإنما سر الوجود كله .. ولأنه امتلك هذا السر عن حق .. فقد أصبح له (حق الشجر)،

- أنا ليا حق الشجر

ومن ثم تحول هذا المعجم ليجسد في تحولات الشاعر .. نفسا تصوفيا ما .. نوعا من وحدة الوجود .. وكالصوفي الغريق في بحار العشق الإلهي .. يصل كشيك إلى ما ساغامر بتسميته "صوفية العشق النباتي":

وأنا غريق باعوم
في غابة الأشجار

ومن ثم يكتسب معجمه على هذا المستوى ظلالا من أجواء ومناخات ومذاقات هذا العالم الصوفي الروحاني .. فنعثر - بسهولة - على مثل هذه الصور الجميلة الدالة:

- شجر اللمون هيمان ف نور غايب
أو - شايفك يا شيخ النخيل
أو حينما يرسم هذه

الصورة الرائعة للاستغفار لوجه الحبيب:
- استغفر وجه اللى باحبه
من الشوك
أو حينما تصبح:
النسايم امنيات تستغفر
أو حينما نتأمل هذه الأهزوجة الصوفية الدالة على وحدة الوجود:

ونخل على اسمى
وشجرة من دمى تسيل
امتد فى النخلات
واخش ف النباتات
واصير عصير فى الشجر
وانتشر فى الأرض
او حينما يقول:
طلعت جدور من روحى على عودها
أو المية حلت روحى بالنفحات
نزل الندى قطرات
والشاعر يواجه اليأس والهزيمة أيضا باليقين السرمدى المتمثل فى قانون النبات والنماء والخصوبة بما يؤكد الاستمرارية والانتصار
- برغم الزيف جاقل
الكيس مليان وحافل
بالشتله والبذور
أو - مش حتموت الحماسه
وحتفلح الزهور
أو - الزرعه طالعه
طالعه
وبرغم الشنكلات
وحتى حينما يدلى بدلوه مباشرة فى السياسة ، لا يفارق قاموسه النباتى المعبر دائماً ببساطة وصدق:
ونظام دولى يا سيدى
يقطف من عناقيدى
ويلبسنى ديون

*****

هذا شاعر متوحد وجوديا وصوفيا وجوهريا بهذا العالم الأخضر بتجلياته وتبدياته وتنويعاته .. لا يرى الكون إلا من خلال هذا المعجم الحى الدال على الخصب والنماء ، والمعارك فى شعره لانتصار الإنسان والحياة على قوى الشر والخراب والمحل ، وهو من فرط توحده بهذا العالم يشعر بالغربة إذا انتهى الربيع فصل الخضرة والتفتح والإزهار والنماء:
وينتهى الربيع من الفصول
.. والوص
لأنه يعشق إلى حد الموت ..
الجنى والإثمار والإزهار:
وباحب موت وقت الجنى.
وقد يشفى من أوجاعه بعود نعناع:
قادر ياعود نعناع
تشفينى م الأوجاع
فـ ... الأمنيات متلحنه على عود كافور
وإذا اردنا أن نلخص كشيك نفسه فى أبيات من شعره .. لقلنا معهو عنه.. ابيض .. والقلب سليم
مليان بالخضرة
والغريب - فى هذا السياق - أن تلك المفردات الدالة على البوار والخراب ، برغم انه - تقريبا - لم يفلت منها مفردة واحدة (البوار - الشوك - السوس - النخر - الجفاف - العطش - الهشيم - الذبول - الحطب).. إلا انها بالمقارنة الإحصائية بمفردات الحياة والخصوبة وشتى مفردات عالم النبات الحى المفعم بالخضرة .. لا تكاد تذكر...
ففى مقابل (٨٠) مرة ذكرت فيها مفردة (الشجرة) بتنويعاتها فى الدواوين الثلاثة .. ذكرت لفظة (البوار) ٣ مرات .

وفى مقابل (٨٤) مرة ذكرت فيها أنواع الورود بتنويعاتها (الورد - الزهر - الفل - الياسمين - السوسن - الريحان - النرجس).. ذكر (الشوك) ٤ مرات.

وفى مقابل (٣٤) مرة ذكر فيها (النخيل) - مثلا - وردت لفظة (النخر) مرة واحدة فى الدواوين الثلاثة .. والأمثلة على هذا المنوال أكثر من أن تعد وأن تحصى!

احب أن أشير بسرعة ، وقبل أن أنهى هذا المقال السريع جدا .. إلى ما ألمسه أحيانا - ويلمسه سواى - من تأثر كشيك الشديد بالرائد العظيم فؤاد حداد .. ولعل هذا هو ما دفع فؤاد حداد إلى أن يقول فى قصيدته المهداة لكشيك:

قلبك من قلبى واحد
اسلوب الفجر واحد
وهو ما حدا بكشيك أيضا إلى أن يقول فى قصيدته المهداة لحداد:

الشعر واتانى
الفته على نولك
وكتبت فيه الكلام
من وحى أرغولك

وأرى أن كشيك يمتلك عدته وعتاده الخاصين ، ويمتلك صوته الأصيل المتميز .. وإذا صح تمثيلنا للشعر المصرى الحديث - والعهدة على كشيك - بالحديقة المليئة بأنواع الزهور والفواكه والثمار .. فلا شك أن بستانى هذه الحديقة الغناء بلا منازع هو الشاعر المبدع محمد كشيك.

الخبز الحافى يخرج الحى من الميت

حمدى متولى

يتعامل محمد شكرى مع سيرته الذاتية "الخبز الحافى" كمايتعامل الجراح مع مريض على منضده العمليات فلا يشفق عليه من المباضع والمشارط، ولا يشفق على نفسه من الغوص بأصابعه فى القبح والصديد والدم والمخاط والافرازات ليخرج حيا من ميت أو يستخلص معافاً من سقيم..

هكذا يتعامل محمد شكري مع لغته وأسلوبه ،ولكن إن كان الجراح يستعين في عمله بالأقنعة والقفازات فإن محمد شكرى لايجد ضرورة لذلك إنه يغوص في الطين ـ ومنه انبثقت فى بدء الكون حياة ـ بأصابعه العشرة العارية ، لا يتحرج ولا يستكف ولا يتأفف ولا يستحى أو يدعى الحياء ولا يخجل أو يزعم الخجل ، فالحياة التي تتناولها سيرته الذاتية لا تتحمل كل هذا الترف واذا كان ثمة مترفون مدللون وفى افواههم ملاعق من ذهب ، وإذا كان ثمة آخرون غير مترفين ولكنهم قد يرضعون من أثداء أمهاتهم ومن لمسات آبائهم ما يجعل الحياة ممكنة ولو بشق الأنفس ، إذا كان هناك هؤلاء وهؤلاء فإن صاحب السيرة الذاتية ليس من هؤلاء أو من أولئك ولكنه من السواد الأغلب فى بلادنا الذين يجدون أنفسهم فى عرض البحر بغير قارب ولا مجداف ، ولذلك فإن (محمد شكرى) لم يكن مضطرا إطلاقا إلى استخدام أقنعة الجراح أو قفازاته ، إنه يغوص لقمة رأسه فى تراب الحياة وطينها ويتعامل بأصابع عارية فى دمها وصديدها ، إنه يسمى الأشياء بأسمائها ويذكر الأفعال بأسمائها ، إنه لا يوارى ولا يستعير ولا يشبه ، ولكنه يستعمل كلمات وشتائم وحكم ومفردات فصيحة وعامية ،ولكنها جميعا مباشرة مكشوفة عارية بل معروضة منتهكة ، إنه لا يصنع طعاما بل يجلب مايلقاه أو مالقيه من نفايات فيلقيه على الأرض أمام ناظرينا ، فمن شاء فليقبل ومن لم يشا فعل ، إن الجنس فى سيرة محمد شكرى الذاتية لا يقدم من خلال رؤى أو تلميحات ولكنه يعرض أمامنا ـ هكذا كما ولدته أمه ـ عاريا وقحا مكشوفا بأسمائه وأدواته وأفعاله وأشخاصه ، إن شيئا يصدمك لأول مرة ولكنك تألفه بعد ذلك واقعية ـ بل طبيعية مفرطة إلى أقصى حدود الإفراط ، ولكن الرجل يريد أن يقدم سيرته الذاتية هكذا كما عاشها ـ بل كما عاشته هى ـ دون أن يكذب أو يتجمل ـ دون أن يستحم أو يغتسل ، دون أن يستتر بلباس أو يتأنق .. ومن هنا يأتى تفرده ويأتى تميزه ويأتى صدقه ويأتى تأثيره ويأتى إقناعه وتأتى عفويته وتأتى عبقريته، السنا نمتدح الحياة ومعجزتها السنا نمتدح الجراح الذى ينتزع من بطن امرأة حرثها بسكينه طفلا يحمله مقلوبا بين أصابعه ، نمتدحه رغم العرى والجرح والانتهاك والدم والمشيمة والافرازات ... إن هذا ما فعله (محمد شكرى)، وهذا ما أثار دهشتنا أولا ثم

اعجابنا ثانيا رغم صدمتنا الأولى بعفويته البدائية التى تكشف كل شىء - ألم يكن آدم وحواء عاريين فى الجنة أيضا ، وصدمتنا الثانية بصدقه المفرط الذى - يبلغ حد الوحشية - التى لم تدجن بعد - وحد الوقاحة وحد الابتذال .

السيرة الذاتية فى ثلاثة عشر فصلا ممتدة على مائتى وخمس عشر صفحة طبعت بعد حوالى عشر سنوات من كتابتها (ص ٥٦ يذكر المؤلف انه يكتب هذه المذكرات فى سنة ١٩٧٢ ، ويقول فى كلمته التى يصدر بها سيرته : كتبتها منذ عشر سنوات ونشرت ترجمتها بالإنجليزية والفرنسية والأسبانية قبل أن تعرف طريقها إلى القراء فى شكلها الأصلى العربى ص ٥)

إنه يلخص ما كتبه عن سيرته بانه (الأدب الذى لا يجتر ولا يراوغ ص ٥) تتحدث السيرة الذاتية عن هجرة أسرته - أبوين وطفلين - من الريف إلى طنجة بعد أن لم تترك لهم المجاعة خيارا ، فى طنجة نبش المزابل وأكل الجيف وصار ضحية أب سادغ - يلوى عنق طفله الأصغر فيقتله .. أب هارب من الجندية الأسبانية فيقبض عليه ويسجن ويستلذ البطالة فتطعمه الأم التى تبيع الخضر .. تلجئهم الفاقة إلى (تطوان) حيث يتبطل الأب وتعمل الأم فى السوق ويشتغل الابن فى مقهى يدفع أجره إلى أبيه .. يتعاطى فى المقهى الخمر والمخدرات ويسرق صاحبه ، ويكتشف الجنس لأول مرة .. يهجر المقهى إلى معمل للفخار ثم يعمل ماسحا للأحذية وبائعا للصحف .. وتقوده قدماه إلى المواخير (وهنا يصف لنا الجنس الرخيص باقصى وأقسى قدر من التفصيل العارى المقيت) ...

ينتقلون إلى وهران - حيث خالته وأخواله - يعمل فى الفلاحة ثم عند صاحب مزرعة إيطالى فترائى عينيه زوجته (يسرد تنظيف المراة لنفسها بطبيعيه فوتوغرافية مقززة) .. يغتصب صبيا فى الحقل ، ثم يعودون إلى تطوان فيصاحب النشالين ويتعلم منهم إخفاء الشفرات فى فمه ويصاحبهم إلى مواخير أو جحور صاحباتهم ويعمل على التصالح مع أبيه السادى (صرت أفكر : اذا كان من تمنيت له أن يموت قبل الأوان فهو أبى - أكره أيضا الناس الذين يشبهون أبى فى الخيال لا أذكر كم مرة قتلته لم يبق لى إلا ان أقتله فى الواقع) (ص ٨٣) هذا الاستشراف المجنون والرغبة الواعية فى أن يرد إلى أبيه بعض دينه السادى إليه ، بعض ألمه وعذابه ، بعض قسوته واستبداده هو جزء من جنونه العام : رغبته المتاججة ، عواطفه المشبوبة ، حنينه الحارق المحترق شططه ولا وسطانيته ذلك الجنون العام

" جنون" الشوق إلى تطوان جنون " الخمر والنساء

والكيف جنون .. تطوان مجنونة .. ليس هذا جنونى

.. فى أى مكان فى العالم سابحث عن جنونى " (٦٦)

غير أن هذا الاحساس القاتل بقسوة الأب واختزان التطلع إلى الانتقام منه ولو إلى أقصى درجة: درجة قتله وتكرار قتله فى الخيال وتمنى إماتته مرة ومرات حتى تحين لحظة الفعل والتنفيذ ... هذا الإحساس المدمر لا يقتل بالمرة قلبه الرقيق ولا يلغى بالضرورة إحساسه المتنامى لذكرى الراحلين وألمه الدفين لفقده أخيه الأصغر على الصورة التى قتل بها وبالشكل الذى قبر به :

" فى يوم رحيلنا تذكرت قبر أخى " سيظل قبره بلا سقى بلا ريحان .. بلا بناء ، قبر أخى سيضيع كما تضيع الأشياء الصغيرة وسط الأشياء الكبيرة "

(٢٥)

الضغينة المبررة تجاه أبيه السادى لا تلغى إحساسه بالجمال .. إحساسه الفطرى المبكر .يتمثل ذلك فى حكايته الرقيقه الشفيفة عن ليالى غرام فى بستان مزهر وصوت جميل لشابيليل :

ياليل طل أو لا تطل لا بدلى أن أسهرك

لو بات عندى قمرى مابت أرعى قمرك (٨١)

إن أباه يصر على أن يحول مسراته المتواضعة بحاجاته البيولوجية إلى لون من ألوان عذاباته ومحاولات قتله .. أبوه يرغمه على الأكل .. كل الطعام .. حتى يكاد ينفجر وينقل إلى المستشفى .

هذا الانسحاق العدمى فى وجوده مع أبيه ، هذا الجو الكافكاوى المرعب هذا الدراكولا الذى يشيع الخوف المميت فى حضوره وغيابه لولده الوحيد الذى ينتمى إليه باللحم والدمع ، لا يخلو من ميزة .. إنه يجعلنا مدينين له بهذا الإبداع الأدبى فى وصف صاحب السيرة لأبيه :

" أناه حاضرة حتى فى غيابه .. إرادته هى اختيارنا .. أبى أقرب منا إلى الإله .. وأقرب إلى الأنبياء والقديسين (٨٣) ... سحنته شرسة ، تجعدت أساريره حين رانى ، الغائبون حاضرون أيضا فى حضوره .. يلعننا حاضرين وغائبين .. يستحضرنا وقتما يشاء هو .. إنه كالإله .. من أعطاه هذه القوة (٨٥) "

يجرب الندم فى أحواش المقابر .. الأحياء فى رعاية الموتى .. الباقون في ضيافة الراحلين .. المعدمون يأنسون بالمعدمين .. التراب يعود إلى التراب .. الفقراء يريحون رؤوسهم على صدور الذين لا يملكون غير أكفانهم . يلتقط ما يسد رمقه من كسرات الخبز الطافى فوق الماء القذر مختلطا بفضلات الإنسان والسفائن .. يعمل حمالا .. ينام فى الحظائر ، أسبانى يلتقطه في سيارته ويتمتع به

بداية الوعى الذى يتجاوز ذاته وكينونته المحدودة وظروفه المحبطة حين يسمع لأول مرة عن اليوم المشئوم ٣٠ مارس ١٩١٢ : فرض الحماية على المغرب فى عهد مولاى عبد الحفيظ .. مرور ٤٠ سنة على بدء الحماية.. التورط فى المقامرة .. التعرف على المظاهرات العفوية غير المنظمة وعلى الاستجابات وردود الفعل الفطرية .. التصادم مع الشرطة .. التورط فيها دون قصد .. سقوط أفراد من الجانبين .. نوافذ جديدة وإن تكن ضيقة ينفتح عليها الوعى الشخصي البحت الذى كان محدودا .. الشخصانية والذاتية تفتح طريقا للعمومية واللامحدودية .

التعرف على مزيد من الحمالين المطحونين والبغايا المسحوقات ومشاركتهم كوخهم وحياتهم وهبوطهم الوضيع الذى ساهم الجميع فى خلقه وإنمائه وبقائه .. الاشتراك مع بعض الحمالين فى التهريب من البحر

القضية الآن ليست قضيته وحده

" إنه بؤس العالم ياسيدة العالم ، إن الذين يملكون هم أيضا لا يحتشمون .. إنهم يشتروننا بابخس الأثمان" (١٠٣) إنها صرخة المفرد فى مواجهة الجمع .. إنها صرخة الذى يصف نهاره :

" قضيت النهار كله تبتلعنى وتتقيؤنى الدروب " (١٠٣) لعلها تبلغ اذان الذين يملكون ترف الراحة والاستقرار .. الذين يملكون نهارهم ويصنعون دروبهم ويمشونها بارادتهم ويحكمونها بقوتهم .

إنه لم يزل فى طنجة .. الشرطة تداهم كوخا يبيت فيه مع بعض الذين سقطوا من غربال الحياة .. بدء ومضة وعي وطنى وقومى ودينى تطرق سمعه يقولها أحد رفاق سجنه

" كل هذا يحدث بسبب الخمر والنساء فى بلد مسلم

يحكمه النصارى .. لسنا مسلمين ولسنا نصارى " (١٧٤)

وما كتبه رفيق سجن آخر على جدار السجن وسؤاله أن يقرأه رفيقه له

" إذا الشعب يوما أراد الحياة فلابد أن يستجيب القدر

ولا بد لليل أن ينجلي ولا بد للقيد أن ينكسر " (١٧١)

يقول كاتب السيرة عن رفيقه

" طلبت منه أن يعيد على البيتين للشاعر التونسي عدة مرات حتى حفظتهما (١٨٠) ويغبطه على ماهو عليه من نعمة :

" إنك محظوظ / لماذا؟ / لأنك تعرف كيف تقرأ وتكتب / أنت أيضا يمكن أن تتعلم إذا شئت "

كتب له رفيق السجن الحروف الثلاثة : ا،ب،ت واقرأه الأول والثاني وسأله عن الثالث فقال له (دون سابق معرفة) التاء .. سأله بدهشة كيف عرف ؟ يجيب لأنني سمعت الناس دائما يقولون ألف باء تاء ، قال رفيقه : ذات يوم سأعلمك القراءة .. عندك استعداد لكي تتعلم (١٨١) باب جديد لدنيا جديدة يوشك أن ينفتح .. أو وجه مليح لدنيا دميمة يعيشها يزداد احساسه بحاجته الملحة إلى أن يطرق هذا الباب ويلجه .. يتكاثف هذا الاحساس ويتمثل واقعا حين يوقع بابهامه على محضر الشرطة - في إحدى مرات القبض عليه : وحين يخاف أن يطلب منهم أن يأتوا له بمن يقرأها قبل أن يوقعها

" قد يعيدونني إلى السجن إذا أنا طلبت منهم ذلك " (١٨٦)

يشارك في البيع من سلع القوارب لركاب السفن قبل وصولها لميناء (بمبوطيا) .. مساومات ومشاجرات .. ومضةوعي جديدة تضيف بعدا أو أبعاد الذاتية يقول لزميله مفسرا مشاحنات ركاب السفن معه :

" قلت لك لم أتكلم عن السياسة مع النصارى أو مع اليهود " هل تريدني أن أقول للفرنسيين والسينغاليين الا يذهبوا إلى الجزائر ولليهود الا يهاجروا إلى فلسطين "(١٩٥)

ومضة ثالثة أو رابعة : شراء المجلات المصرية المصورة للتفرج على صور الممثلات ، لا يعرف القراءة .. يدفع أثمان فطور وغداء من يقرأها له في المقهى (أفضل رواد المقهى يكتب اسمه بصعوبة) ولذلك يتسيد عليهم بأن يقوم فيهم خطيبا سياسيا يستشهد بالقرآن والحديث ويقول غالبا مالايفهم .. وحين يطلب منه أحدهم شرحا أكثر وضوحا لإحدى الأفكار يجد الفرصة ليتعالى عليهم " نحن الأميين الجهلاء " .. لقطة زوم مكبرة على هذا الموقف تعطيك غالبا نفس العلاقة بين الحكام والمحكومين في معظم بقاع العالم الثالث الذي ينتمي صاحب السيرة إلى إحدى بقاعه .. إن شرح سياسي المقهى نصف الأمي يزداد غموضا

" كان دائما على صواب في نظرنا (كلهم هذا الرجل) ، لم يكن بعض الرواد يفرقون دائما بين قوله وقول الله(معظم العالم الثالث يفعل ذلك أيضا) (٢٠٤)

ومضة أخرى يبعثها قول زميل تركي : " لقد اعتبروني نصرانيا ، لم يصدقوا أنني مسلم : قالالي : كيف تكون مسلما وأنت لا تتكلم العربية " تعقيبا لرفض بغئ مغربية أن ينام معها (٢١٠)

ربما - لذلك - نفاجأ - ولأول مرة - بتعبيره عن الجنس تعبيرا مجازيا - محلقا بعيداً عن المباشرة المسرفة في طبيعيتها وفوتوغرافيتها :

" ركبت على ظهرها لأسافر ،حاولت أن تسقطني من فوق سنمها ، تمسكت جيدا بشعرها حتى لا أسقط في الفراغ ..كانت ناقة تطير فوق صحراء .. السقوط من فوقها هو ضياعي في صحراء مجهولة " (٢١٢)

يوشك الظلام أن تنقشع حلكته .. ومضة كأنها الصعق الكهربي .. الخطوة الأولى في طريق الفتح

" في الصباح بعد صعودي من الميناء .. ذهبت إلى مكتبه واشتريت كتابا لتعلم مبادىء القراءة والكتابة بالعربية " (٢١٢) يأخذ خطاب توصية من خطيب المقهى وسياسيها نصف الأمي إلى مدير مدرسة بالعرائش ليتولى تعليمه .. قبل أن يسافر يصحبه إلى المقابر لقراءة القرآن على قبور بعض معارف صاحبه .. يذكر قبر أخيه الذي قتله أبوه .. يشتري زهورا وريحانا ، فوق الربوة التي حدس أن تكون قبر أخيه أخذ صاحبه يقرأ" أثناء قراءته كنت أنثر الزهور والريحان على بعض القبور وعلى الأرض غير المقبرة بعد .. كان مدفونا هناك .. ربما تحت قدمي أو تحت قدمي عبد المالك (صاحبه) أو في مكان ما .. فجأة فكرت : لكن لماذا هذه القراءة على قبر أخي المجهول ؟ إنه لم يذنب .. لم يعش سوى مرضه ثم قتله أبي .. تذكرت قول الشيخ الذي دفنه : " أخوك الآن مع الملائكة "

أخي صار ملاكا .. وأنا ؟ سأكون شيطانا ، هذا لا ريب فيه .. الصغار إذا ماتوا يصيرون ملائكة والكبار شياطين

" لقد فاتني أن أكون ملاكا " (٢١٥)

هل تفتح له مفاتيح الألف والباء والتاء أبواب برزخ ما بين الملائكة والشياطين " هل كان شيطانا حقا أم روحا ملائكية تلبستها شياطين القهر والفقر والضياع والمسغبة.. هل يعبر فيصير ملاكا .. إنه لا يريد أن يظل شيطانا ، ولكنه لا يحلم أن يكون ملاكا ، ولا يريد أن يصير كذلك .. إنه يريد أن يعي لعبة الزمن ، وأن يبير هذه اللعبة ليحيي أرضا خرابا ، وليرقص على حبال المخاطرة التي تخرج الحي من الميت .. تخرجه من بطون الجائعين ومن طلب المتعيشين على الخبز الحافي

في كلمته لتقديم هذه السيرة الذاتية ندرك جيدا أنه واحد من هؤلاء الجائعين .. واحد من هؤلاء المتعيشين على الخبز الحافي ، وندرك أنه لا يكتب سيرته الذاتية فقط ولكنه يكتب السير الذاتية مجتمعة لكل هؤلاء الذين ينتمي إليهم في الحقيقة هؤلاء الذين تتمثل فيهم معجزة الرب في كل موقع وهي أنهم يعيشون مطحونين تحت أرجل الجميع .. يعيشون حتى بدون الخبز الحافي ، ولكنه كواحد من هؤلاء يدرك أنه قدر أن يلعب لعبة الزمن أو يلعب به لعبة الزمن ويدرك :

" أن لعبة الزمن أقوى منا .. لعبة مميتة هي ، لا يمكن أن نواجهها إلا بأن نعيش الموت السابق لموتنا .. لا مماتنا .. أن نرقص على حبال المخاطرة نشدانا للحياة "

" أقول : يخرج الحي من الميت .

يخرج الحي من النتن ومن المتحلل .

يخرجه من المتخم والمنهار يخرجه من بطون الجائعين ومن صلب المتعيشين على الخبز الحافي " (٦)

الخبز الحافي سيرة ذاتية تقنعك بصدقها .. كتاب لا أحسب أنه كتب مثله ـ صادقا وعاريا ومكشوفا ـ من قبل .. ورغم كل عريه وخشونته ومباشرته وكونه مكشوفا لدرجة يحسده عليها صاحب "عودة الشيخ إلى صباه "فإنك لايمكن أن تعتبره كتابا جنسيا أو إباحيا أو مستهدفا للإثارة .. كتاب أحسبني صادقا إذا قلت إنه لم يجرؤ أحد أن يكتب مثله قبل محمد شكري ، ولا أظن أن غيره أو كثيرين غيره يمكن أن يفعلوا ذلك ويكتبوا مثلما كتب

صفحات من كتاب الأحزان العودة إلى السرب

. الاسماعيلية أرض مصرية.. ارتوت عبر تاريخ العالم بدماء المصريين.. حروب الدفاع عن أرض مصر من الشرق ضد الغزاة.. قديماً وحديثاً.. نماء وعظام المصريين التى حفرت القناة.. حروب القرن العشرين التى عانيتها مع الشعب المصرى. وكنت أحد هؤلاء المصريين منذ ١٩٤٦.

لتأتى أيام ١٩٥٦، ١٩٦٧، ١٩٧٣ محطات تصاغ فى كلمات وأرقام قليلة، ولكنها تمثل لنا نحن أهل الاسماعيلية، صفحات شبه كاملة للحياة والموت معاً.

. تحمل أهلها حروب الاستنزاف - وأنا معهم - ولم أكن أملك سوى فنى سلاحاً للمقاومة.. ويكاد التاريخ يسجل أن "كمال حجاب، مصطفى مهدى" هما اللذين وظفا فنهما من أجل الصمود والتصدى فى زمن تحول فيه فن المصريين إلى مناحة حزينة ساخرة وموجعة.. تأخذ شكل البكاء على سطح اللوحات أحياناً، أو الاحتفال بأمشق تراثية تخاطب جيب السائح الغربى أو الطبقة التى تتشكل - دائما - فى ظل كوارث الحروب والشعوب!!

. وخلال هذه المرحلة التى امتدت من ١٩٦٧ حتى ١٩٧٤م.. كان الإنسان - ومازال - هو محور أعمالى.. وكانت الدلالات الرمزية القريبة من الواقعية التى يمكن أن أطلق عليها مجازاً "واقعية ما بين الكلاسية وعصر الفضاء". تخاطب الروح المصرى، والإرادة المصرية، والوعى المصرى.. من أجل التماسك والصمود أمام الهجمة الشرسة للإستعمار فى ذلك الوقت.!!

مستدعياً فى ذلك تقنيات لونية شفيفة تقترب من رصد عالم الإنسان الداخلى.. وليس ظاهرة الخارجى فقط.. وكانت الجداريات الكبرى هى وسيلتى لإبلاغ رسالتى فى تلك الأيام.

. وقد صاحب ذلك استخلاصى لمجموعة من الرموز والعلاقات المصاحبة للإنسان مثل الأخشاب المحترقة، وقطع الحديد الصدئة المتهرئة، ولفائف الأقمشة والستر البيضاء والسوداء.. جميعها يغلفها اللون البنى، والأزرق - الذى يمثل دلالة الجحيم عند المصريين القدماء.

كان الاقتصاد فى اللون مع وجود ركام من الأشكال الإنسانية وهذه البقايا معادلاً للهم العام والصورة الظاهرة للمجتمع..

ولم يغب عن الوعى.. ابتداع الرموز الخاصة والتقنية المثيرة للدهشة والتى تساعد على إيصال المضمون.. ومع الوقت وخاصة فى أعمال بينالى الاسكندرية التاسع عام ١٩٧١ - تبلورت الأشكال وتحولت إلى إنسان واحد فقط فى فراغ اللوحة، محاطاً بإطار ذهبى.. مع زوايا مميزة فى بنائه الشكلى تتميز بالحداثة والجدة.. تبلورت بصورة أكبر فيما بعد.

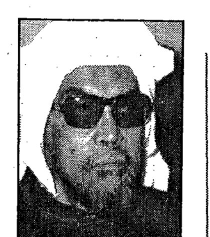
. وحصلت على جائزة الدولة للإبداع الفنى عام ١٩٧٤. وسافرت إلى روما وهناك لم يعد للشفافيات دور يذكر - أمام روائع روفاييل وليوناردو وميكل انجلو.. وسرعان ما تولد لدى تحد جديد.. استدعيت خلاله رؤى الشرق العظيمة لدى الفراعنة والأقباط، وفنانى العصر الإسلامى الزاهر.. فرقت الأشكال وتحولت إلى دعوات للسلام. فى قالب فنى أقرب إلى الأيقونة.. محملاً بإحساس القدم والزمن العتيق.. المشبع بروح الكفاح الدائم للمصريين وقد تكون مصحوبة بالكلمات المصاغة فى خلفيات الأعمال.. المستقاه من القرآن الكريم.. أو بعض شعراء مصر الكبار..

. وفى عام ١٩٧٩ ظهرت فى الأفق ملامح المرحلة التى أصابت الروح بإنكسار مرير انهيت معه مرحلة روما وعدت إلى مصر.. لتضغط الظروف العامة على وعيى بشدة فيتحول الإنسان لدى إلى حبيس فى عالم مؤطر، داخل قضبانه. وأطره الذهبية والفضية أحياناً.. لكنها أطر وقضبان "الانفتاح" ومرحلته البائسة على كل المستويات وتأتى مرحلة الانكسار - الخاص - وأرحل إلى الخليج عام ١٩٧٩ حتى ١٩٩٥.. وخلال هذه المرحلة فرضت على نفسى النفى الانفرادى - تقريباً - وانفصلت عن واقعى المحيط واسترجعت كل رحلة الحياة منذ الوعى الباكر حتى كامب ديفيد.. وتحولت الشخوص إلى كائنات صماء لا تسمع ولا ترى، ولا تتكلم.. تكاد تكون بناءً صورياً مرصوصاً.. وكأنها قصاصات ورقية مثبتة على سطح لوح من الورق.. دلالاتها تعكس عنوان مقالى "صفحات من كتاب الأحزان".. لم أجد أقرب إلى الروح - فى هذه الفترة - من اللون الأسود ودرجاته ليخاطب الآخر، وينقل له تجربتى الحياتية ورؤياى الفنية.. حتى عدت عام ١٩٩٥.. إلى سربى الذى لم أغادره - ككل المصريين - إلا اضطراراً .. إلى الوطن الأم.. إلى مصر!

د. مصطفى مهدى

علـى هـــامـــش مـؤتمـــر بكين

الوثيقة فى مواجهة ضرب النسوان وأسرهن فى البيوت



خليل عبدالكريم

الذين يتعبدون (النصوص) التى تخلقت داخل مجتمع ذكورى بطريركى وجاءت متسقة مع موجباته ومتوافقة مع أنساقه (ج. نسق) ومستجيبة لضروراته ومتناغمة مع أعرافه ومتماثلة مع تقاليده ومنسجمة مع عاداته، يفزعهم أشد الفزع أن تنص الوثيقة على حتمية مساواة المرأة مع الرجل وإلغاء أى تمايز بينهما لأن عقدة الذكورة متغلغلة فى نفوسهم ومتخللة شعورهم ومركوزة فى لا شعورهم ولا يتصورون المرأة إلا حبيسة البيت خاضعة لهيمنة الرجل أو البعل وهو اسم أحد الآلهة القديمة استعير وصفاً للزوج - مستسلمة مطيعة فإذا احتجت كان جزاؤها الضرب مثلما كان يحدث فى تلك الفترة الحلم "تجربة يثرب"

.كان أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم يؤبن نساءهم ويضربونهن:

أ- الزبيـــر بن العـــوام حـــوارى رســـول الله وابن عـمـتـه، وثب على امـــرأته أسماء بنت أبى بكر وهى من أفضل نساء زمانها فضربها فى شئ عتب عليها فيه ضربا مبرحا حتى كسر يدها.

ب- كـــعب بن مـــالك الأنصارى عتب على امرأته وكانت من المهاجرات فضربها حتى حال بنوها بينه وبينها، وقال فى ذلك شعرا.

الجاحظ فى (المحاسن والأضداد) ص١٣٩ تحقيق فوزى عطوى طبعة ١٩٦٩م - الشركة اللبنانية/ بيروت.

ج- وكـــان ســعد بن أبى وقاص رضى الله عنه قد تزوج من إمـــرأة المثنى بن حارثة الشيبانى فلما رأت القتل قد استحر بالمسلمين صاحت "وامثناه" فضربها سعد.

أبو عبيد القاسم بن سلام فى "كتاب الأموال" تحقيق الشيخ خليل الهراس. ص١٠٦.

د- وقال مقاتل "الرجال قوامون على النساء" نزلت فى سعد بن الربيع وكان من النقباء وامرأته حبيبه بن زيد وهما من الأنصار وذلك أنها نشزت عليه فلطمهابنت

الواحدى النيسابورى فى "أسباب النزول" ص١٠٠ طبعة ١٣٨٨هـ/ ١٩٦٨م مؤسسة الحلبى بمصر.

كل أولئك من أكابر (الحقبة الذهبية)، ولكن قد يعترض فلحاس (فى المعجم الوسيط: الفلحاس السمج وفى اللهجة العامية المصرية: الفلحوس "أ.هـ) بأن تلك حوادث فردية فنرد عليه بالخبر التالى لإثبات أن ضرب الزوجات كان

مسلكا اجتماعيا مألوفا:
أخرج البزاز عن عائشة مرفوعا أنه في ليلة واحدة طاف على بيوت النبي صلى الله عليه وسلم نساء يشكين ما لقين من أزواجهن من ضرب فنهى عن ضربهن فقال الرجال: إنهن نثرن (تمردن) علينا فقال: إضربوهن ولا يضربهن إلا شراركم.
ورواه القاسم بن محمد وسلا وأورده السيوطي في (الجامع الكبير) أو (جمع الجوامع) الجزء الأول ص١٠٤٣ طبعة مجمع البحوث الإسلامية بمصر. وفي رواية أخرى أن عدد النساء الشاكيات كان سبعين إمرأة، وهن اللاتي واتتهن الجرأة على الشكاية، أما اللاتي لم يجرؤن عليها فلا شك أنهن كن بالمئات.
إن اغتصاب الزوجة من قبل زوجها أمر محسوم وانتقاده من قبل الوثيقة يدخل في باب المحرمات:
لما تزوج القرشيون من انصاريات أرادوا أن يتلذذوا منهن مقبلات ومدبرات ومستلقيات، فاستنكرت الانصاريات ذلك لأنهن لم يكن يعرفنه ولا عهد لهن به فاشتكين ولكنهن خسرن المعركة بمقتضى نص.
خرجه أبو داوود في (السنن) مطولا برواية مجاهد عن عبد الله بن عباس، والنيسابوري في (أسباب النزول) برواية الكلبي عن ابن عباس، والحاكم في (المستدرك) وقال عنه صحيح الإسناد على شرط مسلم.
ودعوة الوثيقة إلى ضرورة مشاركة النسوان للرجال في السلطة السياسية والهيئات البرلمانية والمحلية، لهم عذرهم إذا أثارت الذعر في نفوسهم، لأن المرأة في عين يقينهم بمنزلة العبد والأسير بالنسبة لزوجها.
«فإن الزوج سيدها في كتاب الله وهي عانية (=أسيرة) بسنة رسول الله صلى الله عليه وسلم وعلى العاني (= الأسير) والعبد الخدمة».
شيخ الإسلام إبن تيمية في (الفتاوى) ص٢٠٧ من الجزء الأول من المجلد الثاني - الطبعة الأولى ١٩٨٨م - دار الغد العربي بمصر. إن الإرتفاع بالمرأة من مرتبة الأسير والعبد إلى الإسهام في السلطة السياسية والمؤسسات الشعبية وصنع القرار في نظرهم هرطقة، والذي يستغرب هجومهم مثل د/سعد الدين إبراهيم ومن على شاكلته لم يطلع على ثقافتهم، وطالما نادينا هؤلاء الزملاء بضرورة الالتفات إلى تلك الثقافة حتى يوفروا على أنفسهم وعلى القراء المقالات الطويلة التي يطلعون بها علينا.
أما الإلحاح من جانب الوثيقة على حتمية توفير الاكتفاء الاقتصادي الذاتي للمرأة فإنها تصل بمن يطرحها إلى درجة من (قالوا كلمة الكفر) لأن الزوجة في مقابل خدمة الزوج ودوابه ومماليكه (نعم مماليكه) وتمتيعه بنفسها في أي وقت يشاء، عليه أن يسكنها في أي دار وفي البلد الذي يختار، دون أدنى أعتراض منها وعليه طعامها وكسوتها (عينا) لا نقدا أي ليس من حقها أن تأخذ منه نقودا لتشتري بها ملابسها ولكن زوجها هو الذي يحضرها لها كما يرغب، بل إن القاضي ليس من حقه أن يحكم لها بنقود بل كل ما يستطيعه هو أن يأمر الزوج بأن ينفق على زوجته بالمعروف. هذا ما يراه أحد كبار منظري السلفية شيخ الإسلام إبن تيمية (المرجع السابق ص٢٠٨). إذن ما هي لزومية الاكتفاء الاقتصادي الذاتي للمرأة مادام (البعل) هو الذي ينفق لقاء المتعة وخدمة البيت والدواب والمماليك؟!
وبعد
ففي رأينا أن الذين يؤيدون وثيقة مؤتمر بكين والذين يهاجمونها (ولا أقول ينتقدونها) يتكلمون لغتين مختلفتين، ويسيرون في طريقين متوازيين، ولن يلتقيا أبدا إلا إذا اقتنع المهاجمون أن عجلة الزمان دارت أربعة عشر دورة تغير فيها كل شئ، إنما من المؤكد أن طلوع الشمس من مغربها أقرب احتمالا من اقتناعهم بذلك.

فى ذكراه الخامسة لويس عوض فيلسوفا بالأوبرا

ستة محاور طرحها ستة نقاد ومفكرين حول "لويس عوض" فى ذكراه الخامسة، وذلك فى الندوة التى بدأت بها دار الأوبرا موسمها الثقافى الجديد، وتحدث فيها د. أسامة الباز، ود. سمير سرحان، ود. عبد المنعم تليمة، ود. مراد وهبة، ود. مرسى سعد الدين ونسيم مجلى، وشاركهم د. رمسيس عوض فى الحديث عن أخيه: وأدارها المخرج محمد سالم.

المعلم

تحدث د. مرسى سعد الدين عن لويس عوض المعلم مشيراً إلى أول محاضرة جلس فيها إليه، بعد عودته من إنجلترا وكيف كان متحمساً للحلفاء لأنه ضد الديكتاتورية وكيف قدم النقد الشعرى وتعرفنا من خلاله على شعراء أسبانيا وانجلترا حيث نقل لنا صورة كاملة عن اتجاهات الشعر فى العالم.

وأوضح المفهوم الخاص لوحدة الثقافة الذى اعتقده لويس عوض" فهو أول من قدم الموسيقى الكلاسيكية، وسمعنا من خلاله موسيقى شهرزاد لكورساكوف وطلب منا أن نكتب عنها وأختار لنا هذه المقطوعة بالتحديد لأنها تجمع بين ثقافة الشرق والغرب معاً وأيضاً تعلمنا من خلاله الربط بين الموسيقى والأدب.

كما أنه أول من قدم لنا المفكر المصرى سلامه موسى واعتبره أول من فتح أذهاننا للتفكير الحر كما علمنا رؤية مسرحيات شكسبير ونقدها.

وتحدث د. سمير سرحان عن تعلمه على يدى لويس فى الحياة لا الجامعة فقط "فحين التحقت بقسم اللغة الإنجليزية كان هو قد ترك الجامعة وكان يعقد ندوته الأسبوعية يوم الأحد فى بيته فذهبت إليه وفى نهاية الندوة طلبت أن

جرجس شكرى

أختلى به وقلت له: أنا طالب فى السنة الأولى بقسم اللغة الإنجليزية فماذا أقرأ؟.. فاتجه إلى مكتبته وجاء لى بمسرحية "أجاممنون" لإسخيلوس وقال لى: ستقول لى ماذا فهمت الأسبوع القادم. فذهبت لقراءة الكتاب ولم أفهم شيئاً منه، وحين قلت له هذا، قال لى: روح اشتغل سمكرى" وكان يقصد إستنهاض عزيمتى وحين فهمت المسرحية فى وقت لاحق قال لى: من الأسهل أن يتعلم الإنسان حرفة ولكن من الصعب أن يحترف الأدب" وأشار إلى المرارة التى شعر بها لويس عوض لخروجه من الجامعة وأيضاً كيف أفاد الحياة الثقافية من خلال نقده التطبيقى وكيف كان يقتطع من وقته لكى يكتب عن الشباب - فى ذلك الوقت - أمثال حجازى وصلاح عبد الصبور وغيرهما فكان بمفرده

يشكل حركة ثقافية زاهرة ساهم في صنع مجد الستينيات، ويرجع إليه الفضل في ظهور العديد من رموز تلك الحقبة فهو الذي علمنا بما كرسه في نقده التطبيقي الاستفادة من مناهج الثقافة الغربية إذ خرج بالنقد إلى الشارع المصري بعد ما حطم الحواجز بين الثقافة والمجتمع.

الديمقراطي

وتمحور ما قاله "نسيم مجلي" عن "لويس عوض" في سؤاله: لماذا أحببت لويس عوض وأرجع بداية هذه العلاقة إلى ثورة يوليو عندما بدأت معركته حول الأدب في سبيل الحياة وذكره لحكاية أول ثائر مصري وقف في وجه الفرعون وطالبه بالإلتزام بالقوانين، وتبعه بعد ذلك في الحديث عن الأدب والحرية عبد الحميد يونس وإسماعيل مظهر وطه حسين.

الأمر الذي وضع الثورة ولويس عوض في وجهين متقابلين إذ كان أول من طالب الثوار بخلع الكاكي وتأليف حزب من الشعب أو العودة إلى الجيش.

أما د. أسامة الباز فقد عرف لويس عوض قارئا ومعجبا بدقته المتناهية في إختياره للبناء اللغوي وأيضا إختياره للموضوعات المتصلة بحياة الناس وثمة ملامح وصفات كانت تميز شخصية لويس عوض في نظر د. أسامة الباز ومنها المصرية العميقة النابعة من صعيديته العميقة وإطلاعه على الثقافة المصرية القديمة فكان دائم الزهو بمصريته دون الإسراف في الحديث عن ذاته، فحين يتحدث عن أي كاتب يقول: إنه مصري أولا. ورغم إرتباطه بالثقافات الغربية لم يكن متعصبا على عكس ما اتهمه البعض. كان يرى في كل هذا جزءا من تكوينه، ولم يقلل من شأن الحضارة الإسلامية التي كان يعتبرها جزءا من هويته، فالفكر مسألة إنسانية. ولعل شجاعة لويس عوض قد عادت عليه بالعواقب فهو لم يداهن أحدا ولا يخجل من المواجهة ويعتقد أن الأمانة العلمية تتطلب منه هذا. فلم يكن شخصيا أو ذاتيا في نقده للأعمال الإبداعية لدرجة أنه كان يعيب على يوسف إدريس في بعض المواقف ويطالبه أن يكون موضوعيا.

الناقد

وتحدث د. عبد المنعم تليمة عن لويس عوض الناقد واصفا إياه إنه آخر فحول الفكر المصري الحديث وفي ذاكره الخامسة أقول: أنه كان أمة وحده.

قدر لي أن أقضي يوما كاملا معه في بيته الريفي عام ١٩٨٨ فسألني كيف ترى المشهد النقدي الآن فقلت: أنه ينتقل من فلسفة الفن إلى علم الفن.. فأنا أرى المشهد كما يلي:

العلم يعمل على نفس مواد الفن فالفن، يشكل الكتلة والفراغ والتتابع الزمني وهي مواد العلم.. فالمشهد النقدي كما أراه تأسيس علمي للفن. فهيجل حين أغلق التاريخ وضعكم جميعا أيها الأفلاطونيون في مأزق والآن إنتقل الإبداع البشري إلى البرجماتية وإذا كان التاريخ إنتهى كما رأى هيجل بالدولة البروسية، فالعالم الآن يشهد حركة علمية تتجاوز الثلاثة الآف سنة الماضية إلى ما أسميه أنا بعلم الفن.

فقال: وماذا عني أنا.

ومندور؟

قلت: أنتم صدرتم عن آخر نسق في فلسفة الفن.

ويضيف د. تليمه إذا كان أمين الخولي قد حمل لواء البيئة في نقده للفن وطه حسين لواء العصر ومندور لواء المجتمع والعقاد لواء الشخصية فقد حمل لويس عوض لواء الفكر ليفتش عن المحتوى الفكرى في كل المذاهب.

فمن أعماله المرموقة قراءة غفران المعرى ومعركته مع محمود شاكر فقد قرأ لويس عوض الرسالة على أنها أيديولوجية تطرقت إلى مايدور في العالم الإسلامى في ذلك الوقت الأمر الذى جعل د. تليمه يقرر أن لويس عوض لم يكن ناقدا من عامة النقاد بل كان يحمل رسالة.



المفكر

وتحدث د. مراد وهبه عن لويس عوض مفكرا وفيلسوفا وقال: ثمة مفارقة تبدو متناقضة في الحديث عن لويس عوض فيلسوفا فهو لم يتخرج من قسم الفلسفة ولم يؤلف كتابا عنها ومع ذلك أقول هذا ويمكن رفع هذا التناقض إذا حددنا معنى فيلسوف، وهو الذى يتسم بفكره محورية تدور حولها أفكار أخرى، تكون فيما بينها علاقات منطقية، في هذا الإطار يتكون ما يسمى بالفكر الموحد للفيلسوف.

وعلينا أن نبحث عن الفكرة المحورية عند لويس عوض.. والقارئ له يكشف أنها الحضارة الإنسانية والثقافات المتداخلة وأنه ليس من حق ثقافة الزعم بأنها مالكة للحقيقة، وهنا يمكننا التساؤل عن مضمون هذا عند لويس عوض، فنكتشف أن مضمون الحضارة الإنسانية هو المضمون العلمانى الذى ينتزع المقدس من الظاهرة الإنسانية، فليس من حق أى ظاهرة إنسانية أن تزعم أنها مقدسة.. في هذا الإطار كان لويس عوض ضد السلطة سواء كانت دينية أو دنيوية ،وكان يرغب في الإقتراب منها ليصطدم بها كما حدث مع بداية ثورة يوليو، وأيضا حين أسست أنا جمعية سلامة موسى وكنا نجتمع في الشبان المسيحيين دعوته للإجتماع معنا وفي بداية الندوة قال لى: ألمح نفرا من مباحث أمن الدولة بيننا على العموم هذا مفيد لهم شجعهم على الحضور.

وفي منتصف السبعينيات حين ناقشت معه مسألة التطرف الدينى قال لى: انه من صناعة السلطة وإذا أرادت أن تقضى عليهم سيحدث هذا على الفور وفشلت في إقناعه أن التركيبة الذهنية هى الأساس في التطرف.

ما لم يكتبه لويس عوض

على مدى عشر سنوات، وفي سياقات مختلفة، وحوارات حول كل جديد في الأدب والسياسة، استطاع شفيع شلبي أن يجمع مادة وثائقية هائلة عن ومع د. لويس عوض، تصل في مجملها إلى حوالي عشر ساعات مصورة، قام بتجهيز ٤٠ دقيقة من هذه المادة وهي وثيقة فيلمية صالحة للمشاهدة تتبع طريقة

Documentary T.V

، وقد طلب مسئولو المسرح الصغير بالأوبرا أن تبدأ أمسية الاحتفال بالذكرى الخامسة للويس عوض بهذا الفيلم وألحوا في ذلك ، وقد ذهب شفيع بآلاته وفيلمه ، وفوجئ بإهمال من إدارة المسرح الصغير فلم يقوموا بالاعتذار ولا التلميح للأمر ، بينما عرضوا جزءاً من لقاء فاروق شوشة مع لويس عوض في إحدى حلقات البرنامج التليفزيوني (أمسية ثقافية).

ومع دهشة شفيع شلبي واستياء المجموعة القليلة من المثقفين الذين حضروا أمسية المسرح الصغير - حيث كان - للأسف- معظم الحضور من عائلة لويس عوض بينما تغيب مثقفو القاهرة عن الاحتفال - طلبت أدب ونقد أن ترى هذه المادة الوثائقية النادرة وأن تقدمها لقرائها.

يبدأ الفيلم الوثائقي بلقطة مع لويس عوض قبل موته بعدة أيام في حديقة بيته بدهشور، ليدور هذا الحوار:

* "أوراق العمر" إذا أوجزتها للمشاهد ماذا تقول؟

- سيرة ذاتية .

* غير مسبوقة؟

- لأنها تتسم بالصراحة المقرفة

* لماذا تستخدم تعبير مقرفة؟

- لأنه ليس من السهل لأحد أن يتحدث عن حياته

* لماذا كتبتها على هذا النحو

- شخصيتي كده

- وعن سؤال لشفيع شلبي حول ردود فعل وتعليقات المثقفين حول "أوراق العمر" قال لويس عوض: لم أسترح لبعض الاتجاهات في تلقي "أوراق العمر" مثلا كتب أحدهم يتهمني بالكذب، وأنني عجزت عن الدخول في معارك ، والإنسان في آخر حياته يحتاج لكلمة طيبة!.

وفي مكتبه عام ١٩٨٤ يطرح لويس سؤاله الأساسي في "العنقاء" وما دفعه لكتابة هذا

العمل - فيقول : التساؤل الفكرى الذى يؤرقنى دائما هو كيفية التغيير ، إلى أى مدى يمكن السكوت عن التعفن فى المجتمع ، وإلى أى مدى يجوز رفع السلاح من أجل تغيير اجتماعى ،ما مشروعية استخدام العنف من أجل التغيير ، "شيللى" هو الذى آثار لدىَّ هذا السؤال واعتقد أن هذه هى أزمة الإنسانية ، كيف ينتصر الخير على الشر دون الاحتكام للسلاح علما بأن الشر دائما مدجج بالسلاح؟!

هذه هى أزمة "حسن مفتاح" التى يدفع ثمنها فى آخر الأمر فينتحر ويحكى لويس عوض أنه كتب هذه الرواية عام ٤٧ بين القاهرة وباريس ، وأعطاها لطه حسين فى نفس العام وتركها عنده حتى سنة ٥١ حيث أخذها عند سفره لأمريكا ، وأن نشرها لم يكن ممكنا فى هذا الوقت فقد كان فيها أشياء كثيرة معادية للملكية.

ويعود لويس عوض للحديث عن العنقاء . قائلا: من سنن الحياة التغيير ، الموت نفسه يضع حدا بين حياة بيولوجية وأخرى ، المهم كيف يأتى الجديد بدون إثارة دماء ، ولا أحد يسلم للطرف الآخر بسهولة فى المجتمعات المتقدمة ، يقوم الحوار والديمقراطية بالتغيير، ولكن المجتمعات النامية لم تصل بعد لطريقة تغيير دون إرارقة كثير من الدماء ويضيف: - عندما كتبت العنقاء كانت مصر على أبواب دورة عنيفة من تاريخها دورة شبيهة بسنة ١٩١٩ ، إذ كانت هناك لجنة العمال والطلبة، عيد ميلاد الملك ، لطيفة الزيات تخطب فى الجامعة ، والبلد كلها كانت متوهجة والقوى الأساسية فى ذلك الوقت كانت تتمثل فى الإخوان والشيوعيين والوفد ، كان لدى كل منها حلٌ ما ، بالنسبة لى كان سؤالى البحث عن حل سلمى لصراع الأجيال والأنظمة الاجتماعية ، ولأن الكتابة تتطلب أن تعرف النموذج الذى تتحدث عنه ، فى حين أننى لم أكن أعرف أحدا من الإخوان ، فقد جعلت بطل روايتى شيوعيا ، رغم أن العنف ارتبط الإخوان ، بينما كان الشيوعيون على كثرة كلامهم "ودعاء" هذا ما جعل أنور عبد الملك يحتج على "العنقاء" باعتبارها جريمة فى حق الشيوعيين إذ كيف يقوم حسن مفتاح بجريمته باسم البروليتاريا.

أنا أعتقد أن هذه الثورة كانت من أجل الشعب ، وقتل "سيد قنديل" منطقى ، لكى يتقمص مفتاح جسده ، يتأله كزعيم، وهذا لم يعفه من العقاب ، لأن ملاك الموت جاءه فى آخر لحظة ، وهو لم يمت كسفاح بل كبطل ، مما جعل البعض ينظر للرواية على أنها دعوة للشيوعية.

* وعن سؤال حول قلة وندرة الكتابة الإبداعية للويس عوض رد قائلا:

هذا صحيح، منذ دخلت الجامعة والجانب العقلى عندى ينمو على حساب الجانب الإبداعى ، وهما متعارضان ، والتوازن بينهما صعب ، فى بداية حياتى صممت أن أدرس الأدب ، بينما رفض أبى ذلك ، فقد كان يريد لى أن أدرس الحقوق ، وكان ينصحنى قائلا:« طه حسين والعقاد يكسبون من بيع قلمهما للأحزاب

السياسية وأنا لا أريد لك ذلك » وبعد ضياع عامين اتفقت مع أبى أن أدرس الأدب بشرط أن أصبح أستاذا فى الجامعة.

ويضيف:الانفجارات الإبداعية عندى تأتى مرة كل عشر سنوات ، وتأتى عقب أزمة روحية أو تغير ما فى حياتى فقد كتبت "بلوتولاند" فى ٣٩ عندما سافرت للمرة الأولى لأوربا و"العنقاء" ٤٧ بعد أزمة روحية فى مراجعة معتقداتى السياسية على ضوء إيمانى بحقوق الإنسان والحرية... إلخ.

و"الراهب" بعد أن أدخلنى عبد الناصر المعتقل عام ٥٩، حيث سجنت لمدة ١٦ شهراً ، أيضا عندما خرجت من الجامعة وذهبت لأمريكا كتبت "تاسوعيات" ونشرتها فى المجلة التى كان يشرف عليها توفيق صايغ.

الكتابة الإبداعية مكلفة للأعصاب ، ولنمط الحياة ،خذ يوسف إدريس مثلاً، أما الحياة الرتيبة فلا تستقيم مع الفن.وعن سؤال هل أتاحت فرصة العمل فى الصحافة الفرصة للويس عوض للتعبير عما يؤمن به قال: مش بالضبط ، بنوع من المهادنة فرضت على من المجتمع.

وفى لقطة تعود لصيف ١٩٨٥ حيث قدم د. تليمة لويس عوض مناقشا لأحد الطلاب لنيل درجة الدكتوراه ، تحدث لويس عوض لدقائق بألم ومرارة أنه لم يدخل جامعة القاهرة منذ أكثر من ثلاثين سنة، وأنه لم يدخل هذا المدرج منذ أخرجوه من مكانه الطبيعى كأستاذ بجامعة القاهرة، وأنه مشحون بهذه اللحظة وسعيد فى نفس الوقت وعن هذه الحادثة يقول د. تليمه، عندما اقترحت أن يقوم د. لويس عوض بمناقشة إحدى رسائل الدكتوراه بعد غيابه الطويل عن الجامعة فوجئت بجفاوة شديدة من أعضاء مجلس القسم ومجلس الكلية وبموافقة د. محمد الجوهرى - عميد آداب القاهرة - حينذاك ، ولكن للأسف لم نستطع أن نغير هذه الجريمة الجسيمة التى تمثلت فى إخراج مجموعة من أبناء الجامعة المصرية فى ظروف غير طبيعية من مكانهم الطبيعى ، ذلك لأن معظمهم كان قد توفاه الله، أو تجاوز سن الستين.

وعن سؤال حول الخريطة السياسية التى يراها لويس عوض (عام ٨٤) قال : لا أنظر لإسرائيل على أنها أكثر من قاعدة لأمريكا ، إسرائيل تستمد قوتها من ذلك، وللأسف بعض المؤرخين أوحوا للناس بأن اليهود يحكمون أمريكا، وأن قوة إسرائيل لا تجارى ، موضوعيا بعض البلاد العربية تقوم بدور إسرائيل فى خدمة أمريكا ، ولكن دون الحصول على ما تحصل عليه إسرائيل من مال وسلاح وتأييد دولى ، بعض الدول العربية التى تضع حصيلة ذهبها الأسود فى بنوك أمريكا تدعم الاقتصاد الأمريكى بدلا من إنشاء جيوش وطنية ، أو صنع تكنولوجيا وعلماء حقيقيين ، إنهم موضوعيا يخدمون إسرائيل دون أن يعرفوا - أو يعرفون ذلك.

التأثيرات التبادلية بين القرية والمدينة:
تحليل سوسيولوجي لنمط التحضر فى مصر فى القرن ١٩

تمت مناقشة رسالة الماجستير المقدمة من الباحث محمد حاكم جهاوى يوم الاثنين ٩/١١ فى قسم الاجتماع بكلية آداب القاهرة، وفى جو أقرب للحوار مع الطالب حول تصوراته عن السلطة المدنية، وعلاقة الاستحواذ بين القرية والمدينة فى القرن الماضى وتعامله مع الوثائق انتهت المناقشة الممتعة بحصول الطالب على درجة الماجستير بتقدير امتياز. وقد أشرف على الرسالة أ.د. محمود فهمى الكردى وقام بمناقشتها أ.د. أحمد زايد عضواً، وأ.د. عاطف فؤاد عضواً.

وقد انطلقت الدراسة من فرضية أساسية تتمثل فى أن العلاقة التكوينية بين القرية والمدينة تأخذ شكل تناقض أساسى بينهما، ينشأ عنه صراع اجتماعى على "فرصة حياة" وسطية وافتراضية، تحددها الشبكة الإجمالية للعلاقات الاجتماعية الناتجة عن تفاعل علاقات الاقتصاد وعلاقات السلطة وعلاقات المعنى. وتركزت إشكالية الدراسة بشكل خاص على الاستحواذ المدينى الاقتصادى والسياسى على وسائل الإنتاج والناتج الفائض الريفيين، ولقد تم تطوير إطار نظرى يركز على الدرجات الاحتمالية لاكتمال عملية الاستحواذ المدينى وتركزها، وتنوع الاقتصاد القومى، والقهر فوق الاقتصادى، والسيطرة المدينية على مجالى الإنتاج والتداول، وتوزيع الناتج الإجمالى بين الناتج الفائض والناتج الضرورى، وتوزيع الناتج الفائض بين الاستهلاك (الإنتاجى وغير الإنتاجى) والاستثمار، والادخار، بالإضافة إلى مدى اتساع دائرة التبادل وتعدد حلقاتها. كذلك فقد اعتمدت الدراسة منهجياً على نظرية "للتاويل تطورت من خلال إسهامات ماركس وفرويد ونيتشه وانتجت أسلوبين منهجيين متباينين ومتكاملين فى آن واحد، هما: أسلوب القراءة عند التوسير وتحليل الخطاب عند فوكو. بالإضافة إلى الأساليب الكمية والإحصائية (وخاصة منحنى لورنز ومقياس جينى). ولقد احتوت الدراسة على ٥٨ جدولاً إحصائياً وشكلاً بيانياً، وكذلك على ملحقين، أحدهما: كشاف بالتعريفات الإجرائية للمصطلحات التاريخية المستخدمة فى الرسالة والآخر: صور لنماذج من الوثائق غير المنشورة التى اعتمدت عليها الدراسة. واعتمدت الرسالة بشكل أساسى على الوثائق غير المنشورة.

ولقد انقسمت الدراسة بالإضافة إلى المقدمة والخاتمة إلى أربعة فصول: اهتم الفصل الأول بدراسة المدينة المصرية، لتحديد نمط التحضر السائد، حيث تم التركيز على تعريف المدينة وخاصة المدن الإقليمية وانتهى - من خلال دراسة النمو الحضرى ١٨٠٠-١٨٤٦، والدراسة التفصيلية لكل من القاهرة والاسكندرية - إلى سيادة نمط التحضر التقليدى فى القاهرة (المدينة الأولى) والمدن الإقليمية واستثنائية نمط التحضر السريع الذى تمثله الاسكندرية، بينما اهتم الفصل الثانى بقضية التمايز الاجتماعى داخل القرية المصرية من خلال مناقشته لفرضية "التجانس" التى تمثل حجر الزاوية فى الخطابات: الحكومى، العلمى، والاستشراقى حول القرية، وركز على دراسة التمايز الحيازى بين ١٨١٣-١٨٤٦ كمؤشر على قدم التمايز الاجتماعى فى القرية. وانتهى إلى أن القرية المصرية تشهد علاقات استغلالية بين كبار الحائزين من ناحية وصغار وغير الحائزين من ناحية أخرى بما ينفى فرضية التجانس التى ورثها "العلم" عن الخطابين الحكومى والاستشراقى. أما الفصل الثالث فقد اهتم بدراسة الاستحواذ المدينى على وسائل الإنتاج والناتج الفائض الريفيين محاولاً عدم الخضوع "للوهم القانونى" الذى يختزل العلاقة بالأرض إلى مجرد علاقة ملكية، وانتهى إلى أن العلاقة بين القرية والمدينة، قياساً بمؤشر الاستحواذ على الناتج الفائض وعلى وسائل الإنتاج الريفية، قد انعكست لصالح المدينة فى أواسط القرن الماضى بعد ما كانت لصالح القرية فى أواخر القرن ١٨. أما الفصل الرابع والأخير فقد اهتم بعلاقات السلطة بين القرية والمدينة محاولاً عدم حصر مفهوم السلطة فى "المجتمع السياسى النخبوى أو الطبقى أو الكاريزماتى" وموسعاً له ليشمل إجمالى شبكة العلاقات الاجتماعية.

في تكريم الشعر.. في تكريم الشاعر

عبدالمنعم رمضان

الشعر الذي نعرفه لا نعرفه تماماً
الشعر الذى نعرفه حلمة في جسد الأرض يرضعها فقط البشر الأطفال، أما البشر الآخرون فيخجلون منها لأنها تفضحهم.
الشعر الذى نعرفه ليس مسحوق الواقع الذى يعبأ في بالونات الأحلام والصالونات والمقاهي وليس حكة خيال يحتاجها بارونات الثورة على الأب أو عليا التقاليد أو على الدولة ثم ينامون فوقها.

الشعر الذى نعرفه يدرك أن النظام ليس نقيض الحرية ، وأن الثقافة ليست نقيض الحياة ، وأن الدنيا ليست مزرعة الآخرة .

الشعر الذى نعرفه يخاصم الإيديولوجيين الجوف ، حاملي القرابين و الشعارات الذين سقطوا مع سقوطها ، الذين لم يتأملوا صحتها في غياب النموذج ، لأنهم شاعوا التبديل ، شاعوا الثروة بدلاً من الثورة، شاعوا أن يبرروا انفسهم ، برروها كثيرا من قبل ، لأنهم الواقع فاتجهوا إلى كل زاوية ، صاروا أصحاب بروكست ، الذين يكنسون الدم من العروق ، الطالبين من الشعر دائما أن يمدح الثورة على مقاسهم، مرة ضد الطبقة طواغيت وطواغيت الإمبريال، المطلب نبيل وحق ، لكنه لما انقلب الحال انقلبوا معه، لأن الثورة ثورتهم مستعارة ، فكانت المرة الثانية ضد كل شيء ، شرط أن يكون الشعر موحدا ، هذا هو عرقهم النافذ ، شرط أن يتوجه إلى الكثر المفردة ، شرط أن يفهمه العامل والفلاح والشرطي كما يفهمه جابر عصفور ، شرط أن يكون ، الكل في ،واحد، لأن هذا هو شرط التقدم ، لأنه الإرث الوحيد الباقي ، لان الشعر عربة عليها بوق اختفى عنه الصوت الأجش ، وحل محله الصوت المخنث.

الشعر الذى نعرفه اكبر من كل مفهوم حاول أن يحيط به ، ولا يستطيع الشعراء البيروقراطيون أن يحصروه في قالب واحد مظنة أن قالبا واحدا هو الحداثة، أو ما بعدها لأننا نظن أن دراسة الشعر ، أن التعرف عليه ، يكون بحسب هويته الذاتية الجوهرية لا بحسب الشكلية العامة ، ولأننا نظن أن القالب لم يعد كافيا للدلالة ولا للتحديد ، ولأننا نظن أنه يجب التوقف عن استاتيكا الربط بين قالب ما والحداثة ، تلك الاستاتيكا التى في شئون أخرى وفي هذا الشأن استطاعت أن تصنع فكرة الحزب أو فكرة الجيتو ، فكرة القطيع ، سنشك كثيرا في التأريخ للشعر حسب تاريخ القوالب فقط ، بالرغم من أنه تاريخ معتبر ، لأننا سنشك في أن دعاة هذا التاريخ يودون الدخول في التاريخ ، في متنه أو

هامشه ، من غير باب، يحملون مفتاحا يفتح كل باب ، مفتاح لصوص، واللصوص ليسوا حجر الزاوية ، ليسوا نشيد التأسيس ، بالضبط كما القالب الفارغ ليس ، قد يكون التاريخ ، بل يكون ، تاريخ قوالب ملأنه ، عصيرها في أهمية جسدها ، لايمكن عزلهما ، وإلا ضاع العصير في التراب ، وضاعف الفراغ انحلال الجسد ، لأن ما هو شكل بالنسبة للآخرين ، هو المحتوى بالنسبة للشاعر ، منذ زمان طويل ، منذ زمان الشعر نفسه ، كان الأوان قد أن دائما لقبول الشاعر أو رفضه على أساس ما يقدمه لا على أساس انتسابه إلى قطيع زمني ، قطيع راهن .

الشعر الذي نعرفه يحب القراءة ويكره الجمهور ، ويعرف الفارق الحاسم بين القارىء والجمهور ، بين الواحد المفرد والكثرة المفردة ، لأنه يعرف الفارق بين العاشق والداعية بين الشكاك والواثق.

الشعر الذي نعرفه ليس هبة مضمونة دون معرفة بتاريخ النوع ، ولكنه طريدة نصطادها بقذائف مصنوعة من تاريخ النوع ، وإذا ماتت الطريدة فلأن القذيفة كانت أقوى ولأن إمساكنا بماء زمننا كان رخوا ، أو متعجلا يفرح بالمظاهر ، ولأن براءة الجل ليست نقيض براءة المعرفة ، إنها مسخها.

الشعر الذي نعرفه ليس أخلاقيا ، فالاكتفاء باجتلاب القيمة من مجرد كتابة الأخلاق المضادة يجعل الكتابة أخلاقية ليس أننا فالاكتفاء بالآن فقط يجعله مكتوبا على ظهر ورق نتيجة الحائط ، ومسحوبا بعد يوم واحد إلى السلة ، هل نخشى أن نقول إلى المزبلة ، الشعر الذي نعرفه ليس واقعا محضا ، إنه واقع مضاف ، وليس الحياة اليومية كمادة خام في سبيل الرصد ، أو في سبيل التاريخ لحياة نادرة حياة الشاعر ، في سبيل التاريخ للزمان الضيق ، للمكان الضيق ولكنه الحياة اليومية في سبيل تاريخ ما لايؤرخ ، ربما في سبيل تاريخ الروح ، وربما في سبيل الانتصار على الزمان الضيق ، على المكان الضيق ، وليس الحياة اليومية كلغة متداولة وحسب ولكنه الحياة اليومية كلغة إشكالية تعرف في آن أنها لغة الحياة ، وفي الآن نفسه أنها لغة الشعر، وليس هو وصفة عطارين ، ولذا كل شيء فيه مباح ، حتى التقرير، حتى البذاءة ، حتى الصمت ، حتى الركاكة ، حتى الإنشاد ، فالمرجعية ليست الشيء فقط ، مع الاحتفاظ بحقوقه، المرجعية علاقاته ، حياته ، المرجعية ليست الجزء ، المرجعية تمام النص ، اللافت أن كلمة المرجعية هنا لابد أن تكون بكرا ، ليست فاسدة بالاستعمال المتكرر أو على الأقل بالاستمناء ، الشعر الذي نعرفه ليس جنونا لايرى ، ولكنه جنون يرى كثيرا ، وبعمق ، ليس هروبا من هوية مكان هو مكان حق ومتخيل أيضا ، إلى هوية كونية تتحقق على شاشة وعبر الأطباق ، وليس شذوذا على مستوى الحماقة ، ولكنه شذوذ على مستوى زاوية النظر ، زاوية الرؤيا.

الشعر الذي نعرفه يدرك أن الحقيقة صغيرة ، ومتواضعة وأن الأنا صغيرة متواضعة ، أن اللغة عرس، أن كل الأشياء صالحة ، فقط ليس كل الشعراء صالحين.

الشعر الذي نعرفه ليس خيانة حب العدو ، وليس

راية كراهيته ، ولكنه ابتهال دائم ضد إمكانية الشرك بالإنسان ، الشرك بنفسه ، ضد إمكانية قتل الآخر ، حتى ولو كان مع البكاء عليه ، حتى ولو كان مع تمجيده ، لأن الشعر الذى نعرفه يريد أن يكون أقواس نصر للتعدد ، يريد أن يكون أبا لقابيل وهابيل ، للراعى ، والزارع لو لم يقتتلا.

الشعر الذى نعرفه ، لا نعرفه تماما ، فهو فوق الحافة دائما والشعراء أيضا فوقها دائما.

الشعراء الهدامون البناءون غير البيروقراطيين هم أحيانا لا يفهمون لماذا يقام تكريم مؤقت فهم يريدونه تكريما مقيما.

الشعراء أحيانا ينزعجون لأن سجادة التكريم غالبا ما تكون مصنوعة من النثر.

الشعراء أحيانا يكرهون قصائد الصابون، القصائد التى نقرأها دون تكييف سابق، دون تفرغ ، القصائد التى عمرها هو عمر الصابونة . والتى تغسل اليد والوجه فقط وتزول قبل اتساخهما ثانية ، هم أحيانا يحبون القصائد بغير عمر ، بتاريخ ميلاد وبغير تاريخ وفاة ، بغير نسيان ، لذا يحبون التكريم المقيم.

الشعراء أحيانا يخشون الطريقة الصالحة للتكريم ولكنهم لايخشون ارتكاب الخطأ أمام المظاهر ، فقوة شعرهم لا تنبع من قوة الفضيلة ، بل من قوة المزاج الخاص أعنى من قوة الخطأ.

الشعراء أحيانا يحبون العلماء لكنهم يحبون أكثر أن يلتف العلماء حول الشاعر فيكون طليعتهم ، يكون شيخهم.

الشعراء أحيانا يبحثون عن مصير الإنسان مع وقبل وبعد مصير الكلمة.

الشعراء دائما يعرفون أن الحياة ليست بحاجة إلى من يعترف بالاختلاف أو يوافق عليه ، وأن التنوع شرط البقاء.

لذا لن اقيس أحمد عبد المعطى حجازى بنفسى ، لن أجعله على مثالى ، فالحياة لن تقبل ، الحياة تكره الإعادة.

ولأنه لا يقيسنى بنفسه ، ولا يجعلنى على مثاله.

ولأنه تظاهر دائما فى سبيل التنوع شرط الجمال ولأنه يرفض أن تكون الحياة عادة.

ولأنه يحتفى بالحياة فى كل لحظة ليتأكد أنه حى.

ولأنه يحب شدوان وكامل عبد الغفار ومحمد عبد الوهاب وطه حسين وأوراس.

ولأنه مشغول بالناس يريد أن يصل إليهم ، مشغول جدا بالفرح يريدأن يوصله إليهم.

ولأنه كان أكثف وأوجز من دعبل حين تناص معه وكان أرق من كارل ماركس حين رثاه.

ولأنه رأى فتنة شوقى والسياب ورأيت فتنة سعيد عقل ومهيار الدمشقى ولأنه يؤمن بالحق الصريح لكل إنسان فى الحب الكامل ، الحق الصريح لكل إنسان فى اللذة والفرح.

ولأنه لم يستسلم للواقع بل أنس إليه ، وفى الوقت نفسه خرج عليه.

ولأنه يا هواى عليك يا محمد

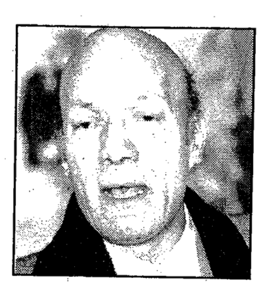
ولأنه يعلم أن الصحة فى أن نغير لا أن نصلح ، أن الصحة فى أن نرى السماء مرآة للأرض ، وليس العكس.

ولأنه جعلنى من أحفاد شوقى وأحب أن أكون غريبا على العائلة .

ولأنه لم تستعبده وظيفة حتى وظيفة الفن.

ولأنه أحب قبلى لوحات عدلى رزق الله ، وشهوانيتها .

ولأنه كتب شعره ليكون شعراً وحسب ، لا شعر رواد شعر جيل قطيع وحسب.
ولأنه الخائن الذى سرق كائنات الليل ، الرجعى الذى أنشأ مملكة ، المبذر الذى أعطاها لنا.
ولأنه الخارج فى الليل يطلب من أحبته نفسه.
ولأنه جاهر منذ اكتشف أن ما يحدث هو الأسوأ.
ولأنه جاهر منذ اكتشف بأنه لن يحدث ما هو أسوأ.
ولأنه فى مجلة تابعة لوزارة الثقافة ولكنه غير وزارة الثقافة فى صحيفة تابعة لسياسة الإعلام ولكنه غير سياسة الإعلام وليس فى الجامعة ولكنه غير الجامعة.
وتحت السماء دائماً ولكنه غير السماء دائماً.
ولأنه تأكد أن جريمة الشاعر الكاذب أفدح كثيراً من جريمة السياسى الكاذب ، تأكد أن السياسيين طفيليون فى الغالب ، أن الشعراء ليسوا أقل من عشاق فى الغالب.
ولأنه ليس آخر الذكور.
لأنه يعرف أن طقس المناسبة العذب لايقبل حرارة الاختلاف.
ولأنه عرف أن الشاعر هو الواثق المرتبك المنشق



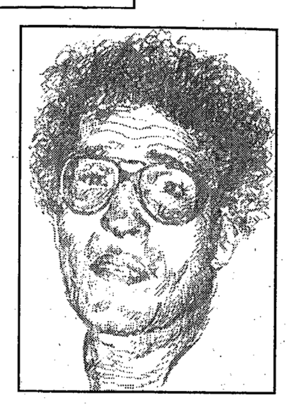
الملتحم المخطىء المعيب الضعيف القوى القريب البعيد العاق المتشكك العارف الجاهل ابن رغبة النور ذو الجلال، وهم أبناء الظلام.
ولأنه حليف كل نصر حامد أبو زيد ، عدو كل أبناء الله الواحدين.
ولأنه يعرف أنه دون حفاوة ، دون تكريم ، سنبدو وكأننا نحنى لهم.
ولإنه تأخم كثيرين بعد ٥ جاءوا خالين من الفتنة ، خالين من الوسامة، خالية من الكبرياء.
ولأنه عنوانه الأول "مدينة بلا قلب"، عنوانه الأخير "أشجار الأسمنت" أيضاً مدينة بلا قلب.
ولإنه أيقن أننا لم نعد نستطيع أن ننظر إلى الشعر باعتباره الخلاص الأخير فى عالم بلا خلاص.

ولإنه أعاد النظر وكتب "مرثية للعمر الجميل".
ولأن صراحته لم تغض طرفها ، أمام محبة الآخرين.
ولأنه يحب المسئولية ويحب الجمال ويحب سهير عبد الفتاح.
لأنه كل ذلك
نجا من جوائز الدولة
نجا من السلبية
نجا من المرارة
وبعد ستين سنة كان خلالها طفلاً وصبياً وشاباً كان خلالها شاعراً نجا من دخول التاريخ ، فهو حتى الآن يصنع التاريخ.

الذى لم ينج منه أبداً هو الشعور الدائم له ولنا بالحاجة إلى الحرية.
الذى لم ينج منه أبداً هو الشعر ، الشعر باقتدار.

رشة محبة.. بوابات محمد عفيفى مطر

سعيد الكفراوى



استهلال

من أية بوابة يمكننى الدخول لأطل على الضوء؟.
على تلك الحيوات المتقضة وهجا ومحبة والتى يشكلها عالم "محمد عفيفى مطر" الإنسانى والشعرى؟.
أنت لا تعوزك الحجة لتكتب وتستحضر، وترتقى المسالك البعيدة للوصول لاكتشاف ما هو غير عابر، أنت بحكم قربك من الوريد، على الأقل بشرف العلاقة، والتاريخ. أنت جزء من كليته .. أنت لست عابر).
إذن دعنا نرتقى لنشاهد وردة الصباح.

بوابة الشعر:

هل أدخل من بوابة الشعر؟
دخلناها من زمن قديم، وتعرفنا منذ البدء على حقائق الحياة المدهشة، وفرحنا بلحظات الاكتشاف، وبدايات التعرف على الألم.
ثمة ضرورات لا تستقيم الحياة بغيرها. شعر "محمد عفيفى مطر" احد ضرورات الحياة الأساسية. ذلك الشعر الذى يمتلك صرخته الواحدية، تلك الصرخة التى لا شبيه لها، منطلقة من الأرض للدم وحتى آخر مدى للروح.
من هناك: حيث تلبس الشمس قميص الدم، وحتى صهلة المهرة فى منزل الأب المفارق.
لم يكن "محمد عفيفى مطر" عندما بدأ يتعرف على الألم (الشعر) يدرك بفطنة القروى، ووعى الإرث القديم أنه سوف يمد عروق الذهب فى جسد القصيدة العربية، وينشئ لنفسه بيتا على النيل، ويكون لنفسه سلالة من حبات عقده الفريد تضيء على صدر أمة من الشعر.
لم يكن يعرف أنه سوف ينحت استخداما خاصا

للغة العرب، مقتربا من ما هو مـقـدس فـينقله عـبـر مخلية تجوس في المكان والزمان حتى آخر مدى للشعر العظيم.

كان الغلام الذي يسعى بين الميضاة ورفة جناح الطائر وحافة الجسر يطارد في منامه أحلام العابرين، مستدعيا سؤاله الصعب: عن مغامرته الأولى التي سوف تنفتح على الاحتمالات لتبدأ وتنتهي، لتبدأ من جديد، رافعة شعار المبتدأ والمنتهي:

أنت نسل الكتابة،
تقرأ
تخرج
تقتل
تبعث وحدك

بوابة القرى:

ينتمي كلانا لقرية.

هي حكمة السنين. للمكان رائحة هشيم النار، وله طعم فاكهة البرتقال، وحريق طواجن اللبن في الأفران، وله في القلب مسحة من حنين، وللخرافة ديمومة في الذاكرة وكأنها الحقيقة المؤكدة، والأهل في الماضي صور للأخيلة، وفي الحاضر ينسلون من عند مشرق الشمس حيث وجه الله.

كثيرا ما أصدق أن الوجود الكلي للوطن يتجسد داخل قرية الشاعر (أعني كونه).

ودائما ما أسأله: أما آن للقروي أن يستريح؟

أعني أن ينزع ريش القرى من بدنه، ويتكىء على أريكة المدينة وينام؟

يجيبني:

– أموت. ان فعلت ذلك لا يمنحني الله بركته. وينشد:

استدارات من الفضة
والطمي
اشتهاء بللته رغوة الماء
تصايحن على الطير،
وبالشيلان يمسحن زجاج الأفق.

ويقول. ونكون في ليل المدينة:

– دعني هناك حتى إذا حان الأجل أجد من يواريني التراب، دعني أكون أكثر قربا من غيطي وداري، ومن ثم قبري. نفد زيت المصباح وشح زاد العمر يا ابن الفلاحين.

يسبقني بخطوات، بكتفه حقيبة من الجلد، يستر بدنه بقميص من قمصان الفقراء وقد تهوش شعره وابيض:

– للمدينة أهلها، ولنا القرى حيث وجه الله الأكثر ألقا لليأس والوجه الأكثر ألقا للأمل. ألم يقل ذلك عمك كزنتزاكي؟.

– من أين تأتي القصيدة يا أبا لؤي؟.

– تأتي من هنا. من قلب الماء. من عمق جذر الطمي. من الخيال الذي رعته سيدتك "أم هاشم" و"أهل الطريق" من روح الجار الجنب مساكن القراريط وبيت الطين. ونجمة الصباح المتوحدة. من صدوع شبق الأرحام، وجز المشيمة، ولقفة نفس الميلاد الأول للأشياء الحية. من الحلم الذي تدخل فيه ولا تخرج منه. من زمن الطفولة المدهش، ومن ولادة الأبقار التي تشع خلالها قداسة الأمهات. من رعشة البدن عند التحقق الرجولي قبل الفجر وقبل هطول الضوء.

ويصيح:

– امنحني بركتك. كم هي الحياة طويلة وقاسية، ثم ينشد:

سلام هي حتى مشرق النوم..
سلام/
ونساء النهر يطلعن:
خلاخيل من العشب –
استدارات من الفضة
والطمي
سلام هي حتى مشرق النوم
سلام
ضمت الحقول ركبتها
ونامت الثعابين
نام النصف الهالك ولم يستيقظ النصف الحي
وأشرق النوم بنور شمسه الخضراء
وآيته المبصرة.
أصمت، وبداخلي الشعر،

وينفجر هو في ضحكة ليلية ويصيح فيّ قائلا:
– يا ابن الفلاحين يمحو الأصيل الزائف، ونحن رغم المرارات رهاننا على الآتي.

بوابة الرحمة:

الشاعر الكهل "التاملي" فاجأنا مرة نحن الكتاب الكهول غير "المتاملين" بأن أنجب بنتا على غير أوان ووشمها باسم "رحمة".. شوف العجب!!!
– أعاينتني في لمحة من نظر لشبابي البعيد.
يقول.
ينفتح باب الدار بعد صياح الديك على ندى يسقط من فوق أوراق حديقة البيت. يخرج الشاعر طاردا النعاس، تتعلق بيده بنته وقد سرحت شعرها الأشقر فيما يعكس بياض وجهها ألق الشمس الطالعة:
– إلى أين يا أبي؟
– إلى الغيط
– لماذا يا أبي؟
– لنعاين خلايا النحل، ونسقي شجر البرتقال، ونصيد سمكة المصرف، ونشوي كيزان الذرة، ونحفظ سورة العصر.
تبتهج "رحمة" البنت، وتضرب أرض الله الصغيرة بقدمها، وتدوي حول الشاعر وعلى جسد الأرض الريح عابرة وهج الإضاءات.
سلالة من سلالة.
ينقضي الزمن، ولا ننقضي
أقول:
– فلقتنا برحمه.
يجيبني:
– ملاذي عندما أشيخ. تحممني عند العجز، وتطعمني عند الجوع وتعويني عند انفراط جمع الأحبة، وزمن الموت تزورني، وتحضر من يقرأ على روحي الفاتحة. فرحي في الحياة وفي الموت.
(أنت لا تعرف سر الزمن إلا من قروي. الماضي عنده كل الأزمنة حيث تذهب كلها للماضي. لا أحد يمكن هزيمة زمنه، فقط يمكن الانتصار عليه بالسلالة التي تحمل لغة تتدفق بين موت الغزالة والسهم).
يعود الشاعر من سفرته، وأقابله عند صالة الوصول. نعود سويا حتى مسكنه الفقير المكون من حجرة داخل حجرة يضع الحقائب على الأرض ويفتحها:
– هذا لك.
قنينة شراب، وحفنة من فلفل، وحفنة من الشاي، وصندوق بخور، وحبات من الهيل، وعلبة من زيت الزيتون، وعدد من كتب الأحباب المبدعون عليها عطرهم.
– وهذه أشياء "رحمه"
قرط من ذهب بندقي، وعدد من فساتين غالية، وعلبة حلوى، وعروس ملونة تحلم في حضن "رحمه" وسوار صغير من فضه، وعلب مضاءة بإضاءة الكتابة، وحروف الهجاء، وقراءة الدمع، وغوايات الحجر.
– كل هذا لرحمه. أقول فينشدني وقد انطوى وجهه على الفرح:
هل تقتفي خطوة امرأة غمزت
برشاقتها وبخيائها موجة البحر وانتظرت
برعها من تشكي الولادات والعشق!!

بوابة الرفاقة:

لـ "ستيلا" سحر الخمارات القديمة، وعبق المودة، وسخونة الدم في العروق.
ولـ "أتيليه" القاهرة معنى الأرض / المشتل التي تنبت كل حين شجر المبدعين.
ولـ "زهرة البستان" وهج النار، وجمع الرفاقة المغضوب عليهم غير الضالين.
مثلث للرعب خرج من جنباته بغض ما ندافع به عن شرف الكلمة، وعن ذاكرة واعتبرناه كوننا الصغير المفارق لكل أماكن السلطة الرسمية، ومن خلاله قاومنا

كل ما يهدد لدينا الحلم.
"عفيفي مطر" لم يغادر طوال عمره هذا الركن، وظل يدور في أنحائه باحثا عن محبيه ومريديه وتلامذته، لا فرق فيه بين الرائد والتلميذ أو المريد مادامت شجرة الإبداع في مصر تظلل الروح برغم العناء.
دخنة للسقف، وبرابرة سود، ولصوص، ومرتشون، وأغراب لانعرف لهم ملة، ونحن نجلس على موائد متلاصقة عليها مفارش وسخة فوقها أطباق الخيار والترمس والجبن القديم وزجاجات البيرة المثلجة. زعيق كيوم الحشر وأصوات مختلطة تحمل الأسئلة ولا تعنى بالإجابات. كل الأشياء مفتوحة على الاحتمال، ولا شيء مقدس، تسقط تحت أقدامنا ثقافة الأزمة التي تدور في خوائها، وفي صياغاتها القديمة المهترئة.
نسعى للحلم بإعادة اكتشاف الواقع وكشفه والإسهام في تغييره، واستيلا الثلاثاء ملاذ للجراح التي لها معنى.
تتشعب الأسئلة من مائدة "محمد مستجاب" حتى.. شاكر عبد الحميد مرورا بمحمد سليمان وضيافة "عبد المنعم رمضان" العابرة وانصات "يوسف أبو رية" وغياب "محمود الورداني" الجميل وانفعال "فتحي عبد الله"، ويدخل من الباب "إبراهيم داود" فيدخل هواء ليسمبر الرحب ضاحكا:
- سمعتم آخر نكته.
- هيه.
- مرة واحد بيسأل واحد تاني: هو شارع ٢٦ يوليو فين؟.
فيجيبه الثاني: سنة كام؟.
لحظتها يصرخ "أسامة خليل" المحامي "آه يا بلد".
يعتدل ميزان الكلام عندما يبدأ عفيفي حديثه عن "روح الأمة وتاريخها" ويبدأ البحث المضني عن حقيقة وجودنا وصراعنا وهزيمتنا.
نخرج.
وتكون القاهرة في الليل أم المدائن وزهرتها.
في النهار مدينة بلا مجد، لم تعد من لحم ودم.
تنطرح الشوارع تحت أقدامنا مطواعة وغير قاسية، وتنقضي لحظات كأنها من زمن منسي، ونناضل الوقت بروح بعيدة عن اليأس والإحباط.
يصيح "عفيفي" فينا:
- اللهم أبعد عنا المرارات.
ثمة عدو متخف يطاردنا. ولا شيء يفنى، ولا شيء يضيع.
أقول كلمة بلا مناسبة وخارجة عن لسياق قالها "كونديرا":
- صراع الإنسان ضد السلطة هو بالدرجة الأولى صراع الذاكرة ضد النسيان.
ويجيبني "مطر" شعرا:
شهقة للموت تعلو أم صهيل
أم هما ضربة برق طائر!!
فلتنتظر
وينقضي الليل ولا تنقضي أبدا لقاءات الرفاقة.

بوابة الظلم

أعتقد أن ما يشكل وجدان "محمد عفيفي مطر"، والذي جعله يكتب هذا الكم الجميل من الشعر هو:
- موهبة شعرية فطرية تمتلك مغامرتها شديدة الخصوصية
- الإيمان بهوية قومية عربية تجلت عبر كتابات المؤرخين والفلاسفة والأنباء وعلماء الاجتماع السابقين واللاحقين.
- الإسلام باعتباره مرجعية الشارع حيث تتجلى العقيدة واللغة واليقين لتواجه الآخر بما هو خاص وذاتي.
تختلف أو تتفق مع "مطر" في قناعاته .. أنت حر.. هذا شيء يخصك لكنه في كل أحواله لا يكذب عليك بل يدافع عن حلمه القومي بشجاعة يحسد عليها.
إذن لماذا كل هذا الظلم الذي وقع على هذا الشاعر الكبير؟.

بتهميشه، واستبعاد شعره، وانكار ريادته، واتهامه بالإنتماء إلى غيرنا، وحجب كل ضو عنه، وأخيراً بسجنه وتعذيبه.
أتذكر أنه فى العام ١٩٩١ ولم نكن نعرف خبر اعتقاله إلا بعد مرور عشرة أيام (علمت من صديق أول الليل، ولم يطلع الصباح إلا وقد علم كل مثقفى مصر الشرفاء).
أشهد أن "عفيفى مطر" أحد الشعراء الذين شفع لهم شعرهم عند الناس.. تلك كانت أيام محبة.
بعد انقضاء أيام قليلة علمنا بانتقاله من مبنى الداخلية بلاظوغلى إلى معتقل "طره" الرهيب. أخذت نفسى وتوجهت إلى هناك، وعلى باب السجن الكبير أبرزت بطاقة عضوية اتحاد الكتاب فأخذها الحارس منى وبعد وقت قصير استدعانى للدخول. عبرت البوابة السوداء إلى ممر ضيق يقف فيه الجماعات الدينية مع زائريهم. صعدت الدرجات الثلاث حتى غرفة المأمور.
قابلنى بوجه جامد وعين حادة مثل عيون الصقور. كانت بيده البطاقة يتأملها ثم ينظر إلىّ وجهى. لعله ظن أننى موفد من الاتحاد. قال:
– زيارة لمطر؟
– نعم
هز رأسه ثم ضغط على زر أمامه فحضر شرطى أدى التمام:
– هات مطر يا سيدى.
حجرة واسعة، قديمة، على الجدار صورة للسيد الرئيس غير مبتسم، ومن نافذتها يلوح برج المراقبة، يقف أعلاه حارس بيده سلاحه.
قال لى المأمور:
– أيه بقي يا سيدى حكاية مطر دى؟. قالبين علينا الدنيا بره وجوه.. إيه الموضوع؟
قلت:
– أصل مطر يا فندى شاعر...
لم يتركنى أكمل وأجابنى ساخراً.
– آه شاعر!!!
حضر "أبو لؤى" وعندما فاجأه وجودى ارتبك، فأدركت للحظة أنه ظن أنهم اعتقلونى أيضاً.
عندما تأملته كتمت فى صدرى صرخة. وهجمت على روحى أيام القلعة ورمال الواحات، وأقبية سجن القلعة، والحضرة، والاستئناف، وتذكرت صفوف المعذبين بكرباج يوليه النارى، وخيمت على روحى ذكريات الأزمان السيئة.
كان "مطر" يقف أمامى لا تفصله خطوتان، يرتدى جلباباً رمادياً ويلف رأسه بتلفيعة من الصوف الفقير، يرمش بعينه الضيقة فى رفات سريعة، وتنطوى ملامحه على الحزن.
– يا أولاد الكلب.
قلتها فى نفسى عندما رأيت أنفه وقد شج بضربة غادرة، مفتوحاً على جرح غائر مايزال حياً بدرجة مروعة. حاول أن يبتسم لكنها جاءت مريرة ومنكسرة وأدركت لحظتها بمدى سطوة السلطة الغشيمة الغاشمة.
ألجمتنا المفاجاة ولم ننبس بحرف، وما هى إلا لحظات حتى أمر المأمور الجندى بأن يسحب الشاعر الذى مضى من أمامى يغيب فى ممر الزنازين.
خرجت من المبنى الرهيب إلى فضاء الصحارى أبحث عن نسمة هواء، وعلى الطريق الخالى انخرطت فى بكاء طويل.
بعد أن خرج قال لى: لا يرهبك الأمر يا فلاح البنى فمثلنا لا يموت.
وينشدنى:
ها هو شعب أغلقت دونه مرحمة الحلم،
له الدمع العريق والكتب الصفر
وأنت بينى وبين الجميع ساعة للزلزلة والعصف المأكول

شجرة اسمها عفيفى مطر

زين العابدين فؤاد

يعنى لازم نستنى ٦٠ سنة يا محمد، علشان نكتب عنك؟ ستين سنة من عمر شجرة، يبقى قد إيه فى حسابات البشر؟. شجرة ضاربة جدورها فى أرض الدلتا السوداء، جدر شارب من عصارة الفراعنة والفلاحين المصريين، وجدر شارب من تاريخ الإسلام والعرب وجدور كتيرة صغيرة شاربة من كل حضارات الدنيا، جدور كتيرة، مشبوكة تحت الأرض ومنبته شجرة واحدة اسمها عفيفى مطر. شجرة فيها مليون ورقة وألف غصن. كل يوم تورق قصيدة جديدة.

قصايدك صعبة يا محمد. علشان كده الفلاحين كانوا بيحبوا يسمعوك وانت بتقول لهم شعرك. فى الشرقية فى مؤتمر الأدباء الشبان، فاكر يا محمد المجموعة اللى كانت بتتحرك مع بعضها وتروح كل ليلة فى قرية شكل، ملك عبد العزيز وصوت أحمد عبد المعطى حجازى ومظفر النواب ورضوى عاشور بيغنولها فى السكة «ياملك ما اجملك». وكان معانا



نجيب شهاب الدين وهو بيعاكسك «عفيفى مطر، الجايزة فى خطر». كام ألف يا محمد كانوا بيسمعوك كل ليلة؟ وكان الشعر بينور ليالى رمضان. علشان كده لما حد يقول قصايدك صعبة باصدقه وأكدب الآلاف اللى كانوا بيتجمعوا كل ليلة ويسمعوا الشعر ويطلبوا تانى.

قصايدك صعبة يا محمد، وعشان كده أخويا مصطفى والعمر الطويل لك، رأيه أنك أحسن أصحابى وأنه حافظ قصيدتك عن عمر بن الخطاب، فاكرها يا محمد؟

وبالنسبة ليه الشعر يعنى إنت.

قصايدك صعبة يا محمد، أصل اللى قبلنا قالوا «الشعر صعب وطويل سلمه».

وحدك يا محمد، والشاعر دايما وحده، لكن الشاعر كان اول جدار إعلام فى الدنيا، وحده لكن كانت كل القبيله وراه. كان صوتها وكانت درعه، الزمن اتغير يا محمد، الشاعر لسه وحده والشعر لسه صوت القبيله لكن الدرع اللى كان بيحمنيه اتغير وبقى منفى وسجن وغربة.

وانت يا محمد عرفت الغربة والمنفى واخضرت شجرتك بقصايد وقصايد. ورجعت م الغربة يا محمد وعرفت السجن. مش عارف اسم سجانك ولا عارف مين حبسك ولا حد هيفتكر اساميهم. لكن عارف إن باب الزنزانة انفتح وخرجت شجرة مفرعه فى كل أرض مصر شجرة عمرها ٦٠ سنة، شجرة اسمها محمد عفيفى مطر.

أنا.. وقديس اللغة

لن أنصب نفسي ناقداً لعفيفي مطر، ولكن سوف أطرح رؤيتي وما أحس به ناحية هذا النوع من الشعر الآن - الذي تعاملت معه منذ سبع سنوات في أول عهدي بالجامعة على أنه شيء مقدس كما يرغب صاحبه أن يكون أيضاً.

"يتحدث الطمي" أول ديوان أعرف من خلاله عفيفي مطر، ولن أقول أنني دخلت متوحداً إلى عالمه ومعه بل ودخلني بمفرداته وعالم الحلم واللغة الحبلى والخرافة والأساطير .. تعاملت معه كطفل وقع على كنز من الحلوى يأكل منه ولا يشبع فقط يزداد سعادة ونشوة كلما نهل منه.

ورحت أرسم صورة لهذا القديس .. قديس اللغة كما تخيلته في هذه الفترة خالعاً عليه صورة القديسين الذين كنت أراهم في الأيقونات ولكنه فقط قديس لغوي .. حين رأيته بعد ذلك كنت أسلم عليه بحذر محتفظاً له بهذه الحالة القدسية .. وتوالت قراءتي له بعد ذلك.

"رسوم على قشرة الليل - من دفتر الصمت - كتاب الأرض والدم - أنت واحدها وهي أعضاؤك انتثرت "وعند هذا الديوان كبر الطفل وصار شاباً وتحول كنز الحلوى إلى كنز معرفة وأحلام يقتات منهما كل يوم ..

ومنذ عامين أو ثلاثة كانت المرة الأولى التي أجلس فيها مع عفيفي مطر لنتحدث فقد كانت اللقاءات السابقة عابرة واقتربت أكثر من عفيفي مطر الإنسان الذي حدثني عن نفسي وما معنى أن أكون شاعراً مسيحياً ؟ وكيف استغل هذا؟ وأن انفرد بخصوصية الاستفادة من التراث القبطي شعرياً.. ووقفت بصدق أمام ملاحظاته بل تاملتها مع نفسي كثيراً متخيلاً هذه الجلسة وأنا أستحضره وهو يحدثني عن مفردات التراث القبطي وعوالمه..وبدأت منذ عام تقريباً أعيد قراءة عفيفي مطر مرة أخرى وأقرأ دواوينه الجديدة - فاصلة إيقاعات النمل - المومياء المتوحشة - والنهر يلبس الأقنعة .. وفجاة أجدني قد تغيرت تماماً وكأني أقرأ شاعراً لا أعرفه .. وتكدست آلاف الأسئلة في رأسي بل وعند كل سطر شعري كنت أضع سؤالاً.. أليس هو نفسه عفيفي مطر الذي كنت أعرفه من قبل ؟ ولماذا الهوة العميقة التي تفصلني عنه الآن؟.

صور مركبة تكدست في القصيدة وتراكيب لغوية يسعى الشاعر ليراكمها بلا مبرر، على الأقل بالنسبة لتذوقي للشعر الآن.

تحطمت الهالة المقدسة التي عشت فيها من قبل، ولم أستطع أن أكمل قصيدة واحدة له ربما كنت حفظتها قبل ذلك.. وسألت نفسي لماذا أحاول واجتهد في فك رموز نص جامح معقد يعتمد في بنيته الأساسية على الغموض ؟ وأيقنت انني ارفض هذا النوع من الشعر تماماً، فقط أؤمن بشعرية ما .. لا أستطيع أن أصفها ولكن أكتبها.. شعرية مغايرة للكتابة العادية وربما

جرجس شكري

تأخذ من الحوادث والتفاصيل اليومية وما تبقى في الذاكرة من مخزون بنية أساسية شريطة أن يتم صياغتها شعريا .. فقط احس فيها بوجود شعرية ما يمكن أن تتغير وتتبدل..

وجدتني أرفض قصيدة عفيفي مطر المعرفية التي تعتمد في بنيتها على ثقافات ومعارف كثيرة لدرجة أنه يمكن أن أضع النص الفلسفي أو التاريخي مقابل النص الشعري ، وفي هذه الحالة وبصدق سوف أقرأ النص التاريخي أو الفلسفي ولا حاجة لي بالنص الشعري مهما بذل صاحبه من جهد.لأنني أرى الشعر بلا ذاكرة سوى ذاكرتي أنا التي تختزن ما ترغب وتحيله إلى إبداع خالص بها وتقتل كل هذه المعارف والحوادث المختزنة.

* وضعني عفيفي مطر أيضا أمام سؤال آخر وهو لما ذا اللجوء إلى التراث (في حين أنني لا ارفض التراث وقرأت فيه بما جعلني أجد صعوبة من التخلص منه) فقط أريد أن أكتب ما أراه وما أحسه ولا أهرب إلى تاريخ أو فلسفة حتى أكتب أو تتماس تجربتي مع تجارب الآخرين "الأقدمين" .. فقط تكون قصيدتي حاسرة الرأس إلا من واقعها.

* ربما أرى حالة عامل النظافة وهو يجمع بقاياناأول الصباح قصيدة تلخص كل الفلسفات والتاريخ معا في لحظة أرى فيها بقايانا هي البقايا المحسوسة المخبأة داخلنا ، أو في وردة ملقاة على رصيف في آخر الليل ، أو في وجه حبيبتي ما يغنيني عن كل فلسفات الهرامسة والاغريق والمتصوفة وعلماء الكلام والفراعنة، فقط الحياة التي أعيشها ويبقى كل هذا التراث والمعارف الكونية خلفية لا أكثر..

ربما يكون هذا ما وضع حاجزا بيني وبين عفيفي مطر الذي أحببته أيام الجامعة ، وحفظت أشعاره ، وتخيلتها شيئا مقدسا .. لأقف الآن موقفا مغايرا من قديس اللغة وانظر له على أنه تراث أضعه في الخلفية أيضا، وأجدني لا أقترب منه أبدا.

فإذا كانت القصيدة تحتاج إلى مفاتيح على أن أبحث عنها وامتلكها لكي اقرأ هذه القصيدة وهي بالطبع مفاتيح معرفية فلا داعي لها أصلا .. .. ما أرغبه من القصيدة أن استمتع بها وتمسني أنا وابحث لها عن مفاتيح داخلي لا خارجي ، ويمكن أن ابذل هذا الجهد لفك الرموز والمغاليق المعرفية مع نص فلسفي أوتاريخي أو رواية مثل "عوليس" غيرت تاريخ الرواية في العالم ولخصت ثقافة عصر بكامله لا في قصيدة من المفترض أن أبحث فيها عن جماليات شعرية لا عن معرفة تاريخية أو فلسفية.

وحين سألت نفسي .. ربما تأخذني هذه العوالم المغلقة والرؤى الغامضة الممزوجة بالأحلام والتواريخ إلى جو أسطوري أعيش من خلاله حالة من الكشف لهذه العوالم ولنفسي أيضا ..؟.. ولكن يمكن لقصيدة بسيطة أن تطرح كل هذا .. دون أن تحوي صورا مركبة أو مفردات تراثية أو تتعدد أشكال المجاز داخلها.

سوف تسقط كل الفلسفات والأيدلوجيات ، بل وسقطت ، ويبقى الشعر .. وحده داخل النص بدون فلسفة أو ايدولوجيا أو تاريخ.حاسر الرأس كطفل بلا مرجعية سوى أحلامه.

يبقى أن أقول لقديس اللغة أنني اتكأت عليه ربما في كل ما قلت لأنه ربما بعد زمن لا أعرفه تكون هناك حالة ثالثة غير حالة العشق الأولى وحالة الانفصال الثانية.

الأب الطيب

محمود خير الله

تمد شعرية عفيفى مطر يدأ على الدهشة، ويدأ على الخصوصية، ولكننى كواحد من أبناء جيل لاحق قرأت قصائده فى لحظة مبكرة خروجاً على غنائية صلاح عبد الصبور، فما أن واجهت مفردات من نوع المخاض/ الطاحون/ بناح الجرح - فى تجربته الأولى - وجدت أسئلة عسيرة يمكن أن يطرحها الشعر ويستفيد منها المنظر وتخدم على نوعية أكثر عمقاً من تلك القصائد التى تنشد للذات أو للعالم دون رسالة حقيقية غير الانشاد.

وكبداية رصدت تحولات الشعر العربى "محمد عفيفى مطر" باعتباره الأب الروحى لها، فاقترب شعراء السبعينيات من تجربته واعتبروه نموذجاً حياً للقصيدة التى تكتب من سياق معرفى ولا تمنح نفسها بسهولة، والقصيدة التى تخرج القارئ من خطابها أصلاً، فضلا عن المنجز اللغوى والشكلى الذى اختفى به السبعينيون فكان هو الشاعر الوحيد الذى لم ينتفض عليه، حيث تمثل تجربته العريضة ملامح جيل السبعينيات مع اختلاف المنطلق.

وهكذا أصبح عفيفى مطر الأب الطيب لتجربة السبعينين حتى أصبح شاعراً مهماً تدور نصوصه فى جدل بين الذات كوحدة تاريخ وثقافة والعالم بانهزامه وانسحاقه وأنانيته وأصبحت مفرداته الأفق/ النوم/ الجسد/ الماء هى المعجم الرنان الذى تدور حوله قصائد عديدة لشعراء "يتشممون وقع خطاه".

بعدها أدركنا أننا نحن، بذواتنا التى يجب أن نعبر بها نحو الخاص الشعرى لا الموروث. لابد أن نصنع من ذواتنا معابر للوصول لدمنا المقلوب علينا، لرائحة جسدنا العالية.

وعلينا أن نفتح المسام للفهم للمعرفة ونسرها أمام التجارب السابقة ونضع التاريخى فى سياقه والأهم أن نكتب ما يتوازى وآلامنا نحن فى لحظة معينة من زمن نعيشه على مض كل هذا فعله عفيفى مطر وهو سر حبنا له.

ملف

الشاعر
محمد مهران السيد

محمد مهران السيد: شاعر لم يكفر بالوطن

يعرف جميع قراء محمد مهران السيد أنه واحد من أبرز الشعراء العرب المعاصرين. من حيث قيمته الفنية، وليس من حيث الشهرة والشيوع. فمن هذه الناحية، لم يحظ مهران السيد أبداً بما يستحقه من اهتمام نقدى أو إعلامى. وهذا أمر يستحق البحث عن تفسير، وخاصة أن بعض عناصر التفسير متعلقة بطبيعة التجربة الشعرية للشاعر.

قد يمكن القول بأن عدم انتشار مهران السيد راجع إلى كونه شاعراً فعلاً، حيث لم تتعد دواوينه خلال أكثر من أربعين عاماً المجموعات الأربعة لم يصدر رابعها بعد، بالإضافة إلى مسرحيتين شعريتين (١) غير أننا - فى ميدان النقد الأدبى وتاريخ الأدب، والفن بصفة عامة. لا نقيس أهمية الكاتب أو الفنان بحجم إبداعه، وإنما بإضافته الفنية المتميزة بين أبناء عصره وفى تاريخ النوع الأدبى أو الفنى الذى يبدع فى إطاره. وهذه قاعدة لا تحتاج إلى تأكيد ولا إشارة إلى الشواهد السابقة.

كذلك يمكن القول - للتفسير - بأن مهران السيد، ليس من الشعراء

د. سيد البحراوى

أو البشر الذين يسعون إلى الشهرة وذيوع الصيت عبر العلاقات العامة وخلال وسائل الإعلام، التى نعرف أنها مدخل الكثيرين من «المشاهير» إلى الشهرة، وخاصة فى زمننا الذى أصبح «صنع النجوم» فيه «فناً» خاصاً له معاييره وأدواته ومهاراته ومدارسه. وهذا لاشك صحيح، ولكنه لا يعيب شاعرنا، بقدر ما يرفع من قدره، لأنه يعنى أولاً على المستوى الأخلاقى القدر الضرورى من النزاهة، واحترام الشاعر لقيمة شعره، واعتبارها الحاكم الوحيد لتقديره، وهذا يقودنا إلى التفسير الثالث والذى أراه أكثر

أهمية، لأنه خاص بطبيعة التجربة الشعرية للشاعر والتى تجعله معادياً لكل زيف، ومن ثم لابد أن يكون مرفوضاً من قبل كثير من الأجهزة المهيمنة، ومنها الأجهزة الإعلامية، وأخشى أن أقول أيضاً، المؤسسة النقدية، هذا بالطبع باستثناء أفراد خارج الأجهزة والمؤسسات ، ومع تنوعات محدودة نسبياً بداخلها.

* * *

ينتمى محمد مهران السيد شعريا إلى مدرسة الشعر الحر، ويعتبر واحداً من فرسانها الذين ساهموا فى إبراز خصائصها ومميزاتها بطاقاتهم الفنية منذ الخمسينيات. ولعله لا يكون جديداً أن نوضح أن اختيار شعراء هذا النمط من الكتابة الشعرية، قد التحمت فيه الملامح الفنية، مع الملامح الفكرية، بحيث يمكن القول أن الحرية لم تكن كما يزعم البعض خاصة بالإطار الوزنى للقصيدة، وإنما كانت ملمحاً فى كافة العناصر الفنية: الإيقاع واللغة والخيال، كما كانت توجهاً فكرياً يسعى إلى تحقيق الحرية الإنسانية لجماهير الشعب، وليس فقط للصفوة، كما كان الحال قبل ١٩٥٢ التى مثلت (انتصارا ما) لحلم الحركة الوطنية المصرية التى تبلورت فى الأربعينيات.

فى هذه الحدود العامة يتصل شعر محمد مهران السيد بتجربة الشعر الحر، غير أنه داخل هذه الحدود يتمايز شعره عن شعر غيره من زملائه. فرغم أن الهم الذى شغله هو ذات الهم الذى شغل الجميع، فإن تناول مهران لهذا الهم كان تناولاً متميزاً. ولعلنا نستطيع أن نرصد ملامح هذا الهم فى محورين أساسيين واضحين وإن لم يكونا منفصلين تماماً. الأول هو التجربة الذاتية التى تهيمن عليها تجربة الحب والعلاقة بالمدينة والمحور الثانى هو محور الوطن وهمومه. وإذا كان المحور الأول هو الذى ساد فى النصف الأول من إنتاج الشاعر، فإن الغلبة كانت للمحور الثانى فى النصف الثانى.

تبدو تجربة الحب فى النصوص الأولى كما لو كانت تجربة رومانسية يائسة أو متشائمة، لكنها سرعان ما تتحرك فى اتجاه النضوج والإدراك الجدلى لإمكانيات الحياة. يقول مثلاً قصيدة بعنوان تواطئة:

جميع ماقالوه فى الهوى.. كذب
ألحان هذا العود..
تجلب الصداع
والدف يزرع الأرق
وكل ما سمعت.. كان واضح النشاز

من أجل ذلك..
.. جربت ماجربت من
مسكنات
وأثقلت جيبى فواتير
الدواء
فجرعة مع الصباح
حبتين فى المساء
وكان دائى ..
النزق!!(٢)
وهو حكم عام نجد
تفصيله فى قصيدة أخرى
بعنوان.. فقرات من
«مذكرات مبعثرة»:
(٢)
صاحبتى..
وككل نهار
يحملنى الدرب
الأحدب.. أبحث عن
نفسى
.. فى كل الأشياء أنا
الإنسان
وأجيل الطرف، فما
ارتعشت فى وجه
صافحنى.. شفتان
أو غرست فى أعماقى
بذرة شوق .. عينان
أحجار الغربة ، قد
رصفت حتى أصغر
ميدان.

* * *
وككل مساء..
تجرفنى الظلمة.. تلقينى
فى زاوية الحانه
أتطلع للأعين، تقفز
للخارج خلف نساء
تتجنب
أعمدة النور
فيئن بصدرى القاهر،
والمقهور
وأدير إلى الحائط
وجهى..
.. أتملى ظلى المشطور!!
(٣)
صاحبتى
لولاك، ولولا صوت فى
الداخل
يطحن أعمدة الملح
بأعماقى
ويغنى حتى فى لحظات
الإطراق
لولاك، ولولاه
لقطعت الشارع عدداً،
اتعلق كالطفل بيمناه
لكن..
مازلت أمنى النفس ،
وأخدعها ، وأماطل
فأنا..
.. أهواك، وأهواك،

وأهواه.(٣)
نفس هذه النصوص
نلاحظ أنه رغم الأسى
والتشاؤم الواضحين الا
أن مصدر هذا التشاؤم
اليس هو الوهم
الرومانسى بشأن المرأة
المحبوبة، أو الاغراق فى
الذاتية السنتمنتالية
المفرطة، إنما هو دافع
موضوعى متحقق فى
قسوة الحياة والغربة التى
تفرضها على إنسان ذلك
العصر ، والذى كان
واضحا فيه تأثيرات تجلت
بوضوح فى هزيمة
١٩٦٧. ولعل صور (الظل
المشطور) و «أعمدة الملح
بأعماقى) تكشف العمق
الإنسانى والفنى الذى
يميز هذه التجربة.
وببعدها عن وصف
الرومانسية(٤) أضف إلى
ذلك دقة توزيع الكلمات
والسكنات على السطور
وفى داخل السطور
نفسها، الأمر الذى يميز
مهران بوضوح منذ بدايته
الفنية.

مع هزيمة ١٩٦٧، يبدو وكأن مهران قد هجر محور الحب. ورغم أن مشاعر الإحباط والقهر والاغتراب، قد استولت على الشاعر بعد هذه الهزيمة، وما والاها من نكبات وهزائم وتراجعات .. فإن الشاعر لم يستسلم بل صمد وقاوم كما هو واضح في قصيدته «ياوطني» التي تبدأ بقوله:

لا،... ياوطني
إن سقط سلاحك .. مرة
وانكفأ المصباح، على غرة
فستنهض من كبوتك المرة
وستجتاز كما اجتزت قديما آلاف المحن.

ورغم الخطابية الواضحة في هذا المدخل- والختام- فإن بالقصيدة وعياً عميقاً بمبرر الصمود والصلابة، يتضح من قوله:

(٣)
وطني.. هل تسمعني الآن؟
أنا مازلت أغنيك .. كما كنت
لم أتخلف يوماً ، شأني شأن الناس البسطاء
من طعموا خبزك.. لكن ذرة صفراء
من شربوا ماءك عكراً في الترع السمراء
من سقطت أسماؤهم.. من قائمة الأسماء
لكن، لم يتخلف أحد منهم.. في الضراء
هم، منذ البدء على خط النار
وإلى ماشاء الله، عليه.. عرايا الا...
من حبك أنت (٥)

ولعل هذا الوعي بالقوى الصامدة والتي تتمثل هنا في البسطاء، يتجلى بوضوح على المستوى الفني، حيث نجد أن تراث الشاعر الشعبي هو السند القوى لشعره ، والمنبع الثرى الذي يمتح منه صوره، ويستند إليه في مواجهاته وحياته بصفة عامة:

وكان بيتنا على الطريق.. صندوقاً من اللبن
مضغضعاً، يكاد ينكفئ
ونورنا، ذبالة تئن
تمص زيتها القليل.. ثم تنطفئ
ومثل هذه البيوت، لامتاع يزحم الأركان فيها..
لا القدور للعسل
وطبعها خشن
وليلها الغليظ، لا يميل للغزل
لا وقت فيه.. للحنان والقبل
بنيتي
من قاعها نبت كالصبار اختزن
ليل النجوع، حزنها الثقيل.. والمحن
فالحزن أول الطريق..
والحزن ينحت الرجال، يكسب العيون حدة البريق
.. ويبتنى الجسور كيما.. يعبر الأمل..(٦)

وفى معظم قصائد محمد مهران السيد يظل الأمل يقظاً وقوياً، وتظل

دعوته إلى التفاؤل واضحة، ولكن ليست ساذجة، لأنها نابعة من إيمان عميق بقدرة البشر على التجاوز، وإن كانت لا تُغفل التردى والتراجع والانتكاسات التى توالت علينا فى العقود الأخيرة. فهو يعيها أيضاً ويعلن إدانته الواضحة لها احتى لو كان الأمر متعلقاً به أو برفاقه الشعراء. ولعل قصيدته «خطاب مفتوح إلى السدنة» أن تكون أعلى مواجهة للذات وللشعراء، تكشف عن جريمتهم فى حق الوطن، وهى جريمة أعتقد أنها تمتد إلى بقية المثقفين، وتصلح أن تكون دليل إدانة واضحة لمواقفهم حتى الآن.. من السلطة:

لو لم يستأجرنا السلطان ،
نحن الشعراء،
لو لم يلجمنا بالذهب الرنان
لو لم نملأ صحف التاريخ- بكاء
- حتى يعطينا مما أعطاه الله
وتلذذنا بمواء القطط العمياء تحت موائده الممدودة
فى قصر معاوية بن أبى سفيان
وتمسحنا بجواريه..
ووسطنا الخصيان
....
لو.. لم،
.. لتلألأت الجوهرة المفقودة فى أيدينا
- فى اليقظة وألحلم
ولما صعدت للبارئ ..
فى طرفة عين
آلاف الأرواح
المصفودة.. تشكو وتئن،
ولما سقطت زهرتنا الخالدة الأوراق..
- يغطيها الدم
تحت نوارجهم-
....
لكن، ماذا بعد؟
.. حتى لا ينسخ هذا المكتوب .. جبان
حتى لا يهجرنا الأقصى
، ليعانق أطلال الحمراء
أو تنزلق الصخرة فى آبار النسيان...
- وتطمرها كتب الإنشاء
أو يبحر فى الذاكرة الزيتون
ليعانق فى الاحلام..
حدائق غرناطة.
....
تسألنى.. فأجيب
حتى لا نُرفع ثانية..
فوق صليب
أن يزحف جيش الشعراء الجرار.. الآن
الآن
..... الآن ......
الآن. (٧)

فى القصيدة إدراك واضح ومبكر لجذر المعضلة التى يعيشها الوطن (العربى) عامة ألا وهو هذه العلاقة القمعية التى تحكم المثقفين بالسلطة، واستسلام المثقفين لها، بل ولهاثهم وراء السلطة، بحيث تضيع جوهرتهم المتلألئة، التى بها وحدها يستطيعون رصد حلم الوطن وإبرازه والدفاع عنه، وقيادة الجماهير فى

اتجاه، ولأن هذه المعضلة هى معضلة حادة، ويحتاج الإعلان عنها إلى درجة عالية من الصدق مع النفس والشجاعة، فإن الشاعر، الذى امتلكها اضطر إلى أن يكون حاداً وصريحاً وربما مباشراً. غير أن هذه الحدة لم تفقده الخصائص الفنية التى امتاز بها دائما فى شعره على مستوى اللغة والصورة والإيقاع.

فمن خلال النصوص التى سبق الاستشهاد بها، يستطيع القارئ أن يلاحظ أن الشاعر، رغم استعماله للغة تكاد تكون عادية تماماً بمعنى أنها قريبة من لغة الحياة اليومية، فإن جزالتها ودقتها لاتخفيان على أحد، فإحكام بناء الجملة ودقة اختيار الألفاظ المناسبة للدلالة المراد توصيلها، تنفى أى إحتمال للثرثرة (رغم زعم ذلك فى ديوانه الثانى) أو الاستطراد، وهذا أمر لا ينطبق على مستوى الجملة فحسب، بل على مستوى النص ككل، صحيح أننا لا نستطيع الزعم بأن الشاعر يقيم بناء دراميأ واضحا كما كان بالنسبة لبعض مجايليه من الشعراء، ولكن بناء قصيدة مهران السيد، ينبع من خصوصية تجربته الشعرية التى هى أقرب إلى الدائرية، حيث تتوزع محاور القصيدة على محيط دائرة كى تستكنه كل أبعاد التجربة النفسية والاجتماعية فى مزيج واضح وحساس. وعادة ما يكون الختام قولاً حاسماً يغلق هذه الدائرة بتأكيد يتعلق بالأمل والتفاؤل الذى سبق أن أشرنا إلى امتداده وجذوره فى تجربة مهران الشعرية.

وفى سياق هذا البناء اللغوى لا يحتاج الشاعر إلي المبالغة في إعمال الخيال وتصبح العلاقات المجازية فى القصيدة، أقرب هى الأخرى إلى العلاقات المألوفة فى اللغة اليومية، وجذورها فى التراث سواء الفصيح منه أو الشعبى، لكنها تنجح فى تحقيق الغاية الأساسية للشعر (وللفن عامة) ألا وهى غاية التجسيد الذى لا تنجح فيه اللغة العادية. انظر مثلاً كيف يجسد حالة الاغتراب التى يعيشها الإنسان فى المدينة:

لما كنا من مخلوقات مدينتنا البراقة
صرنا لعبتها المحشوة من أطراف القدمين إلى الرأس
بصنوف الفزع المشحوذ الحدين؟ وأنواع اليأس
تصلبنا فوق الأعمدة المغروسة والأشجار
وتمزقنا تحت العجلات المجنونة كالإعصار
وتدحرجنا.. طول اليوم على الأسفلت
وتفتتنا ساعات الليل

المتثاقل فى الحجرات (٨)
هنا نلاحظ أن التجسيد يتم عبر مفردات مألوفة، بل إن الصياغات نفسها تبدو مألوفة وعادية، غير أن التمعن فيها يكشف جذرها المجازى القائم على أنسنة الأشياء أو (إحيائها). وبهذا لا تحقق وظيفة التجسيد فحسب، بل تتحقق وظيفة الفن عند الشاعر، ألا وهى رفض اليأس والقنوط وإحياء الأمل. فرغم أن المعنى المباشر للنص يشير إلى درجة عالية من الاغتراب فى المدينة والاستسلام لها، فإن (محتوى الشكل) أى دلالة التقنية المجازية تنفى هذا الاستسلام لأنها تعطى حيوية دافقة للأشياء، وتقيم معها علاقة «بشرية» أو إنسانية إذا جاز القول، بحيث يفترق توجه الشاعر هنا عن توجهات «وجودية» أو «شيئية» سادت الشعر والقصة القصيرة فى نهاية الستينيات والسبعينيات، ويصبح «التورط» الانسانى هنا واضحاً . كجذر لالتزام الشاعر وعمق تفائله الذى يسود رغم كل الأسى.

ونفس هذا "النهج" يسود الإيقاع فى شعر مهران السيد. فرغم إنتماء الشاعر الواضح إلى تقنية الشعر الحر فى استخدام الوزن والقافية، فإن «تيمة» الإيقاع تيمة أساسية وعالية لدى الشاعر، بمعنى أن التوزيع الحر للتفعيلات وللقافية لا يؤدى إلى إفقاد المتلقى قيمة الايقاع وإحساسه به. وينبع هذا الحرص على .الإيقاع ، ربما من صلة الشاعر الحميمة بالتراث الشعرى العربى ومن الجدية التى يتعامل بها مع الشعر بحيث يبعد به عن «اللعب»(٩)

ويتحقق عبر مجموعة من الوسائل لعل أبرزها الاعتماد على مجموعة الأوزان الصافية وحدها فى قصائده، والابتعاد عن التدوير (فيما عدا عدد محدود من القصائد أبرزها قصيدة» "شطحات شاعر لم يكفر بالحب»، والحرص على وجود القافية عبر عناقيد واضحة لا تغيب عن الأذن أو العين.

هذا الإيقاع الواضح، مع حريته يحقق وظيفة الصلة القوية بالمتلقى عبر علاقة حضور واضحة لصوت الشاعر (بكافة المعانى النقدية لمصطلح الصوت) وهو حضور ضرورى لاكمال وظيفة الشعر التى يتبناها الشاعر فى كل شعره، ويعلنها بوضوح فى أكثر من موقع مثل قوله:

«لأنه شعرى أنا
لا يعرف الصمت المريب
ولا سماسرة الغنا
حتى ولو جعنا، وعزت كسرة الخبز المقدد»(١٠)

وقوله:
"لست على دين معاوية

الضائع بين تجارته
ونقوش الجدران، وما
يتقيأه الشعراء التجار،
ومحظيات القصر،
لكنى من أتباع أبى ذر
أتلقف منه الإيماءة
والحرف، وأرشف من هذا
الفيض النورانى
وصاياه المشحوذة
كسيوف الله. (١١)

وبوضوح أكثر يعلن فى نفس القصيدة:

"لا تستوقفنى الأخطاء
الإملائية
إلا إن مست قضمة خبز
الجائع..
أو حرفت الأشياء
حوالى وشوهت الأرقام..
ومادت بالأرض
المستوية تحت الأقدام..
وأغرقت الناس
بطوفان الكذب
المستخلص من ذنب
العقرب
أو ناب الثعبان»(١٢)

بهذه النظرية المتكاملة فى شعر مهران السيد وفى وعيه بنفسه يجيب الشاعر عن الأسئلة التى طرحناها فى بداية هذه القراءة، كما يكشف لماذا نحتفى به الآن ودائما.

هوامش

(١) الدواوين هى:
- بدلاً من الكذب (١٩٦٧)
- ثرثرة لا أعتذر عنها (١٩٧٨)
- زمن الرطانات (١٩٨٦)
- قادم من النجوع لم يصدر بعد

وثمة مجموعة من القصائد صدرت فى ديوان مشترك من حسن توفيق وعز الدين المناصرة سنة ١٩٧٠ بعنوان «الدم فى الحدائق» ثم أعاد الشاعر نشرها فى ديوانه الثانى.

والمسرحيتان هما: الحربة والسهم سنة ١٩٧١ وحكاية من وادى الملح سنة ١٩٧٦.

(٢) الدم فى الحدائق . دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٧ صـ٣٢

(٣) ثرثرة لا أعتذر عنها.دار الموقف العربى. القاهرة ١٩٧٨ صـ٩٦- ٦٨ بتاريخ ١٩٦٩ ؛ فى حين أنها فى «الدم فى الحدائق» بتاريخ ١٩٦٦.

(٤) وصف الرومانسية هو السمة الأساسية للشاعر وزملائه التى وصفهم بها الدكتور عز الدين إسماعيل فى مقدمته لمجموعة «الدم فى الحدائق» صـ٩

(٥) ثرثرة لا أعتذر عنها صـ٩٩

(٦) السابق صـ١٠٩ ، والدم فى الحدائق صـ٣٠

(٧) نفسه صـ٨٩

(٨) قصيدة فى الحب والمدينة: مجموعة زمن الرطانات . سلسلة المواهب . المركز القومى للفنون التشكيلية والآداب. القاهرة ١٩٨٦ صـ٢٧

(٩) يشير الشاعر عبد المنعم عواد يوسف زميل الشاعر وصديقه إلى أن مهران قد امتنع «عن كتابة الشعر الحر فترة طويلة، حتى تيقن أن الدافع الحقيقى إلى كتابة هذا اللون هو التطور- ومسايرة روح العصر، لا الإفساد والتخريب، ومن ثم أقبل على كتابة القصيدة التفعيلية الجديدة، حتى أصبح من فرسانها البارزين»راجع مقدمة ديوانه الأخير «وكما يموت الناس مات» الصادر فى «سلسلة نصوص ٩٠» سنة ١٩٩٥ .

(١٠) من قصيدة «وما انتهيت» نقلاً عن: د. على البطل: بين يدى الديوان ملحق بمجموعة «زمن الرطانات» صـ٦٠.

(١١) من قصيدة «شطحات شاعر لم يكفر بالحب» المصدر السابق صـ٤٠

(١٢) نفسه صـ٣٧

قراءة فى (زمن الرطانات)

د. يوسف حسن نوفل

محمد مهران السيد شاعر ذو عطاء فنى متعدد متجدد، وفى ديوانه« زمن الرطانات »، يقدم مضمونا يسترفد الماضى والحاضر، ويتخذ من مصر منطلقاً لتناول قضية الزيف والأصالة فى شكل فكرة أساسية أو محورية مهيمنة على عمله الفنى theme، فهو فى (شطحات شاعر لم يكفر بالحب ص ٣٦)، يلقى سيفه معترفا بقدر الشجعان الفارين من الطوفان مصلوبا كالحلاج، ويرى فى اسم مصر كل الأسماء الحسنى، وفى سبيل ذلك تجد ماء النهر وماء النيل (ص١٨، ٤٢)، والأهرام (ص٤٢)، والطمى (ص٢٤)، والقمر (ص٥، ٧) والجميز (ص٨)، والمآذن (ص٢٢)، والذهبيات (ص٢٥)، وأبو الهول (ص٢٠).

يكمن عـــالم الخطاب الشعرى عند شاعرنا فى صور ولقطات ترسم لوحة مصر، وعبث سماسرة الشــقق المفــروشــة، والبــوتيكات، ص ٣٨، وتكنولوجيا العـصـر، والفــانتــوم (ص٣٩، ٤٠) والمقابلة بين بيت الفلاح المصرى البسيط (ص١١).

- "لامتاع يزحم الأركان فيها، لاقدور للعسل".

وبيت من يعبث "بالأم"، مصر (ص٤٤، ٤٨):

- "أو نار مدفأة يبدو ناعس الأضواء .. ترقص فيه أعمدة الرخام على ترانيم البيانو، والرفيقة.. أو بركة للبط، أو ماء لإيصال الحديقة".

فى الطريق إلى ذلك نلتقى بمكونات الخطاب الشــعــرى وأجـــزائه. وبالمعـــجم الشعرى، ودلالاته، وما يتـــبع ذلك من تداعى المعانى وإذا كانت هذه بصمات الواقع فى نظر شاعر يشعل شعره بزيت مصر، فهناك فى إحالاته التراثية: التاريخية والصوفية، والحضارية بوجه عام ما يمضى فى المضمار نفسه، يدعم ذلك تضمينات النصية على نحو ما يحدثنا النقاد المحدثون عن "النصوص المتداخلة، أو المهاجرة، أو المهاجر إليها، أو الغائبة، أو المتـضـافـرة، أو المتفاعلة، أو المزاحة، أو الحالة .. إلخ". إذ تظفر بتوظيف للمــقـولات الشـعـرية ذات الرسوخ الذهنى فى الوجدان العربى من مثل ما نجده فى ختام القصائد (ص٤٦، ٤٣، ٥٠).

إن الشـاعـر هنا لايزعم أنه يملك التغيير، لأنه لا يملك الكيمياء الخيالية PIERRE PHi-

losOphale أو حجر الفلاسفة ، وهو حجر كيميائي خيالي اعتقد أصحاب الكيمياء القديمة أنه قادر على تحويل المعادن الخسيسة إلى ذهب ، وفضة ، أو إلى إطالة الحياة.

لكنه يصر على مواصلة كلماته ، والنضال بقلمه ، وهذا الموقف من الشاعر قد يتعارض مع أصحاب الرأى القائل بغياب المؤلف أو موته ، ذلك أننا نرى الشاعر الثائر فى النص الذى بين أيدينا ، فكيف نزعم موته ؟ مهما قلنا مع «بارت» بأن النص أغشية متتالية مثل فص البصل ، كلما نزعت غشاء التقيت بآخر، ومهما توقفنا أمام عناصر الاتصال اللغوى. إن قارىء ديوان محمد مهران السيد ودواوينه الأخرى يراه، مرسل الرسالة فى صوته الماثل فى شعره ، دونما حاجة إلى التعلق بأهداب سيرته ، فهو يصور واقعا عاشه واستلهمه وراه ، ثم خلع عليه من ذاكرته التراثية والمعاصرة بقصد أو بدون قصد ، وقد يمزج بين الإنسان والحيوان فيما يريد أن يصل إليه من تعبير يرتبط بسيكولوجية المعنى.
Psychology Of Meaning

إذ يتعلق المعنى فى القصيدة بسيكولوجية النية أو المقصد وسيكولوجية الدلالة . نراه يصور الواقع مقترنا برموز الحيوانات ، وبالرموز التاريخية كالحلاج ، والحرس والمتاريس:

لا تستوقفنى الأخطاء الإملائية

إلا أن مست قضمة خبز الجائع ، أو حرقت

الأشياء حوالى ، وشوهت الأرقام .. ومادت

بالأرض المستوية تحت الأقدام ، وأغرقت الناس

بطوفان الكذب المستخلص من ذنب العقرب...

أو ناب الثعبان

مات الحق ، بموت الشعر ، وضاع الزورق فى

الريح العشوائية..

أصبح ما يجدى حلما ، والأصل الراسخ يطفو

فوق السطح ، يجف ، فيذوره الصبية واللقطاء

وإذا ما ربطنا بين ذلك كله وبين (الأنا) التى تمثل الشاعر وجدنا امتزاجا بين الأنا والأنانية، ذلك أن صوت الشاعر هنا جزء من مجموع أو من كل ، باعتبار الشاعر صوت عصره وباعتباره المخاطب بكر التاء فى حال إنتاجه الكلام.

الجسارة اللغوية:

شهدت حركة الشعر الجديد ما أسماه صلاح عبد الصبور (الجسارة اللغوية)، وأرى أن هذا النهج اللغوى - أيضا - عند الشاعر محمد مهران السيد فى محاولة جريئة لتطويع اللغة الفصيحة لتعبيرات الحياة المعاصرة ، وتصوير لغة العصر، وفى الإطار نفسه نجده من توظيف ما شاع فى لغة الجماهير، من تعبير.

- سابع أرض ،
وجنبات الجيل الشرقى ،
والفقوط ، وشارع الهرم ،
والعطش المر ، والجوع
الكافر ، وطفح الكيل ،
ومراعى الشيح والصبار.

ولعلنا لا نذهب مع من يرون للغة، الشعر مستوى لا تتعداه، كما لا نغالى مع من يرى الإفراط

فى تبسيط لغة الشعر ، بل تتذكر مقولة هوميروس للشعراء:
"فروعة الترتيب ورونقه ، لو صح تقديرى ، تتلخصان فى أن على ناظم القصيدة العصماء التى تتطلع إليها الدنيا بصبر نافذ أن يتوخى ذكر ما يجب ذكره ، وتأجيل الكثير إلى أن يأتى حينه، كما أن عليه أن يهتدى بتذوقه فليحب هذا وليزدر ذاك".

إن التضمين Con-notation يعنى ما تتضمنه الكلمة من اتجاهات وتداعيات تحيط بها فوق ما يتضمنه المعنى الحرفى ، فهناك المعنى الإشارى للكلمة حسب نص المعجم ، وهناك المعنى الإضافى الذى توحى به الكلمة وهذه الإيحاءات والتضمينات تكمن وراء لب المعنى الحرفى للكلمة مكونة هالة إيحائية وتداعيات متتابعة ، والشاعر القدير يدرك قيمة الهالة الإيحائية ومالها من مذاق، وهو بذلك يختلف فى الاستخدام اللغوى للكلمة عن استخدام العلماء والفلاسفة ، إذ يقتصرون على المعنى الإشارى لأن غاية التعبير عندهم ليست جمالية . هذا هو سر التوسع فى التعبير ، وسر ما سماه النقاد الجسارة اللغوية ، وسر ما نراه عند شاعرنا محمد مهران السيد.

الإغتراب

يبدو الشاعر فى ديوانه - شأن معظم الشعراء المعاصرين - فى حالة اغتراب ، أو إحساس به ، اغتراب عن المجتمع والعصر تعبيرا عن مقولة أن الشاعر معبر عن عصره ، يشعر باغتراب نتيجة ما يرى من فساد الواقع ، ولا يقتصر ذلك على قصيدة دون أخرى، وإن تجلى فى (سيرة ذاتية ص١٠) وشطحات شاعر ص ٣٦ ، ولو حدثوك ص ٤٤ ، وأما هم ص ١٨) ولكل وجهته ص ١٤، وغيرها.

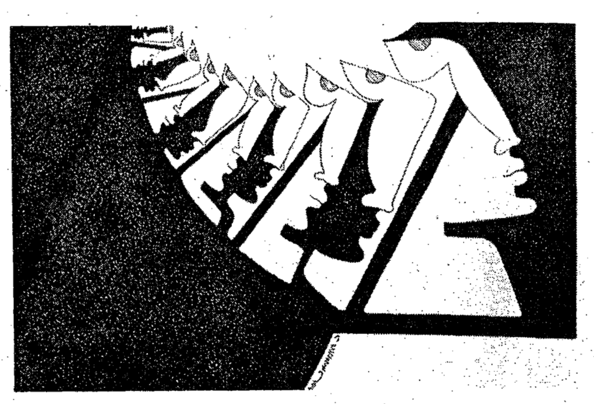
وفى النموذج الآتى نجد شيئا من غربة الشاعر ، كما تتجلى فى واقع غريب ، ووجود "الأغراب" وحبه "المغتربين". إذ يطوف مع عناصر من التراث مغنيا على ليلاه(١٩) فى عصر مادى:

تبهرنا تكنولوجيا الأصباغ، وآخر صيحات
الرقص ، وما فى المدن الحرة من لمعان المعدن
والأضواء
وتثنى الترف المتحدى فى قلب شوارعك المنهوشة
حتى الأمعاء
تتسع الدنيا وتضيق ، يغيم الجو ويصحو ، وتدق
الموسيقى فى عنف ، فندور كقطعان الغنم
الضالة بالصحراء
أصبحت سرابا ، أو سردابا ، أو غارا ليس له
آخر ، أو حلما يعقبه الاستمناء
طفح الكيل ، كما طفحت أحياؤك بالأغراب
أجمع كل الناس على موتك، لكنهم اختلفوا فى
الأسباب!

*

الموسيقا

يشيع التدوير فى قصائد الديوان بسبب طول نفس الشاعر وضخامة الدفقات الشعورية ، وحدة الرأى المجمل فيها ، من ذلك ما نجده فى الصفحات



(٢٧،٣٦). نجد ارتباط الفعل المضارع بالتدوير لما فيه من دلالة الاستمرار فى الحال أو الاستقبال ونقدم نموذجين للتدوير فى مطلع القصائد عنده ساعده فيها نظام التفعيلة ، فى التعبير عن التجربة ، الشعرية، حيث اتسق الإيقاع فيها .. Rhythm مع بنائها اللغوى وفيما عدا نماذج التدوير نجد الشطر الشعرى يطول حينا ويقصر حينا شأنه شأن شعراء الشعر الجديد الذى نشأ وازدهر فى النصف الثانى من هذا القرن.

وانسجام الشاعر الجديد مع الإيقاع الذى ارتآه ناجم عن أن الوزن الشعرى وزن كمى عددى يتمثل فى تعاقب الحركات والسكنات التى تكون الأسباب والأوتاد والفواصل ، مهما تعددت آراء الدارسين واجتهاداتهم.

وتشيع القافية الداخلية طبيعة فى شعره (ص ٥٤،٣١،٢١،٩):

ويشيع من بين البحور بحر المتدارك وعدده : ٩ ، فالكامل: ٣ فالرجز: ١ من بين ١٣ قصيدة هى عدة قصائد الديوان.

ومن الموسيقا : التكرار المتزايد الذى يوظف الإعادة مع اكتساب الجديد فى شكل بنائى ، إما بتكرار اللازمة، أو المقطع ، وقد تنبه الشاعر إلى هذه الأهمية الموسيقية إلى جانب القيمة العضوية وهذا ما نجده فى أمثلة ، (ص٥-٧)وهي تؤكد ما ذهبنا إليه فى مطلع الكلام عن أن الشاعر محمد مهران السيد شاعر غنائي ومسرحى معا

محمد مهران السيد و صداقة غالية بدأت بركن الأدب

إحقاقاً للحق، واعترافاً بالفضل أقول: إن المرحوم الشاعر الكبير محمد الأسمر هو الذى ربطبينى وبين أخي الشاعر الكبير محمد مهران السيد، بهذه الصداقة الغالية التى بدأت منذ أكثر من أربعين سنة، ومازالت حتى يومنا هذا نقية صافية، دون أن تشوبها شائبة فى يوم من الأيام.

كان ذلك من خلال "ركن الأدب.. من المقول والمنقول" والذى كان يشرف عليه أستاذنا الأسمر بجريدة الزمان التى كانت تصدر قبل ثورة يوليو واستمرت بعد قيامها لفترة وجيزة، وكان هذا الركن يظهر بهذه الجريدة يوم الأثنين من كل أسبوع.

والحقيقة أن المرحوم محمد الأسمر كان له، من خلال "ركن الأدب" فضل إبراز عدد كبير من الشعراء: منهم من ودع الحياة الآن، ومنهم من لم يزل مواصلاً لمسيرة الإبداع. منهم من ودع الشعر الآن، ومنهم من لم يزل على إخلاصه لهذا الفن الجميل.

من هذه الأسماء، وبقدر ما تسعفني الذاكرة: الدكاترة: كمال نشأت وأنور عبد الملك وعبد العزيز الدسوقي ومحمود الربيعى وعلى البطل، وماهر حسن فهمى ورجب البيومى، ومحمد زكريا عنانى. ومن هذه الأسماء الشاعران السودانيان الكبيران: محمد الفيتورى ومحيى الدين فارس، إلى جانب الشعراء المصريين محمد مهران السيد وجليلة رضا وإبراهيم عيسى ومصطفى بهجت بدوى، ومن شعراء الركن الذين رحلوا عن دنيانا فتحى سعيد وكيلانى حسن سند وفوزى العنتيل، وهاشم الرفاعى والشاعر العراقى الكبير: بدر شاكر السياب.

ومن بين كل هذه الأسماء المعروفة لم أرتبط بصداقة كما ارتبطت بصديقى ورفيق دربى محمد مهران السيد.

عرفته أولا من خلال ما كان ينشره من قصائد عموبية جميلة، أذكر منها قصيدة نشرت فى "ركن

عبد المنعم عواد يوسف

الأدب" بتاريخ ٢٢ ديسمبر عام ١٩٤٩ وفيها يقول:

تعالى نغتنم لقيا لعل الوصل ينسينا
إلام الصد يبعدنا ونشقى فى تنائينا
وأطياف الهوى تغدو أمام العين تغرينا
وذكرى الحب تدفعنا فنقضى الليل باكينا
ليال الحب أزهار وجنات تناسينا
وأشعار وأنغام وألحان تناغينا
فهيا نستلم ركنا من الأركان يخفينا
ونفنى فى هوى عاتر وننسى الأرض والطينا

وكان لقائى بهذا الشاعر الكبير شخصيا حين انتقلت عام ١٩٥٠ إلى مدرسة "عين شمس الثانوية"، فسعيت إليه، وكان يعمل مسئولا عن مكتب الاشتراكات بمحطة المطرية المتاخمة لعين شمس، وكان ذلك عملا بنصيحة أستاذنا "الأسمر" الذى كان حريصا على أن

يلتقى أبناء الركن ببعضهم، لأنه كان يرى فى ذلك إكمالاً لدور "الركن" فى تحريك الساحة الثقافية فى ذلك الوقت. وحرص "الأسمر" هذا نفتقده الآن.

وأذكر أننى قد نشرت فى "ركن الأدب" فى نوفمبر عام ١٩٥٢ قصيدة نوه بها المرحوم "الأسمر" برغم أنها كانت إرهاصاً بالشكل التفعيلى الذى توسعت فيه فيما بعد. وإعجاب المرحوم "الأسمر" بهذه القصيدة يدل على رحابة أفقه وتفتحه برغم كونه أزهرياً، والأزهريون - عادة - يحرصون على التقاليد ومراعاة الأصول الثابتة.

كانت القصيدة بعنوان (زهرة تذوى) وفيها أقول:

عند الغروب
والشمس يعلوها شحوب
مات الأديب
فى نضرة الزهر الرطيب
وذوى الشباب
ومضى وغاب
يا للمصاب: ..مات الأديب
وإلى القبور
والركب يحدوه الطيور
نثروا العطور
ما بين ورد أو زهور
والدمع سال
فى العين حال
والكل قال ... ذهب الأديب

وكان مهران حريصا على اتباع القصيدة العمودية ذات القافية الموحدة، وإلى جانب قصيدتى تلك نشر "الركن" قصيدة له بعنوان "عذاب" يقول فيها:

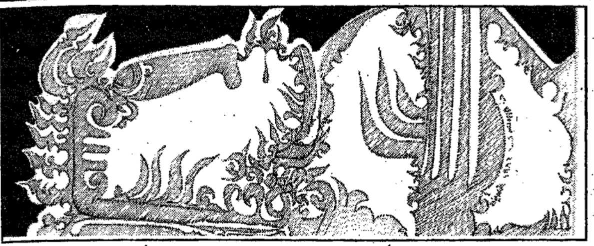
لا كان قلبى إن هفا لسواك
أو كف عن ذكر الهوى وسلاك
إنى وإن طالت ليالى بعدكم
عنا، وصرت اليوم لا ألقاك
أرضى بطيفك فى المنام يزورنى
وأبثه ما قد يزيل جفاك
يا ليت ما ألقى يصيبك بعضه
حتى أراك رحيمة بفتاك
الكل يحيا فى هواك منعما
وأنا المعذب فى جحيم هواك
ومنعت قلبى أن يهيم بغيركم
شتان بين وفائه ووفاك

والأبيات تدل إلى أى حد كان مهران متملكا لناصية العمود التقليدى، ولعل هذا ما يفسر ثورته على، حين نشرت بعد شهر واحد، أى فى ديسمبر عام ١٩٥٢ قصيدتى "الكادحون" فى مجلة "الثقافة".

لقد قابلنى يومها ثائراً، واتهمنى بأننى أسعى إلى تخريب الشعر وإفساده بمثل هذه المحاولات الدخيلة عليه - على حد قوله آنذاك - ولعل هذا التصور غير الصائب، لطبيعة هذا التجديد هو ما حدا بشاعرنا الكبير إلى الامتناع عن كتابة الشعر الحر فترة طويلة، حتى تيقن فى نهاية الأمر أن الدافع الحقيقى إلى كتابة هذا اللون هو التطور ومسايرة روح العصر، لا الإفساد والتخريب - كما تصور - ومن ثم أقبل على كتابة القصيدة التفعيلية الجديدة حتى أصبح من فرسانها البارزين.

وحين أنهيت دراستى الثانوية، وغادرت "عين شمس" متوجها إلى الجامعة بدءا من عام ١٩٥٢ ظل "مهران" معى، فقد حرصت على أن يكون مشاركاً فعالاً - من خارج الجامعة - فى نشاطنا الثقافى بالجماعة الأدبية لكلية الآداب جامعة القاهرة فى ظهيرة يوم الأثنين من كل أسبوع.

وبعد اشتراكنا فى نشر قصائدنا بدوريات القاهرة انتقلنا معا إلى النشر فى مجلات بيروت بدأنا بـ "الأديب" ثم "الآداب" كما كان "مهران" من فرسان الشعر بمجلة "الثقافة الوطنية" التى كان يرأس



تحريرها - فى ذلك الوقت - المفكر العربى الكبير الأستاذ حسين مروة، ويشاركه فى إصدارها الناقد المعروف محمد ابراهيم دكروب. وفى هذه المجلة نشرت أنا أيضا بعض أشعارى.

وهكذا توالى نشر قصائده الجديدة إلى جانب قصائدى فى مختلف الصحف والمجلات العربية.

وإذا كان صديقى الشاعر المتميز "مهران" قد صرح فى أكثر من لقاء صحفى بأننى كنت أول من أخذ بيده إلى داخل الحياة الثقافية وعرفته بأدباء وأساتذة كبار مثل الدكاترة عبد العزيز الأهوانى وعبد الحميد يونس وشكرى عياد وعبد المحسن طه بدر، وكذلك بالصديق الناقد الأستاذ رجاء النقاش الذى كان زميلى بالجامعة، فالحقيقة أننى مدين له باشتراكى فى كثير من الندوات التى كانت تقام فى النوادى النوبية وتجمعاتها بحى عابدين.

والجدير بالذكر أننا اشتركنا فى تكوين رابطة أدبية باسم "الفجر الجديد" انضم إلينا فيها عدد من الأدباء. وكانت ظاهرة الروابط الأدبية قد انتشرت فى الخمسينات فإلى جانب "رابطة الأدب الحديث" العتيدة كان هناك "رابطة النهر الخالد" وتضم الفيتورى إلى جانب كمال نشأت وفوزى العنتيل وغيرهم. كما كان هناك "رابطة الألم المشترك" التى كونها الشاعر الكبير المرحوم نجيب سرور، إلى جانب الجمعية الأدبية المصرية التى تضم صلاح عبد الصبور، وعز الدين اسماعيل وأحمد كمال زكى وفاروق خوشيد وعبد الرحمن فهمى وعبد الغفار مكاوى، فلماذا لا تكون لنا: مهران وأنا رابطتنا الأدبية الخاصة بنا؟

وبرغم عدم التقائنا فى بعض المنطلقات السياسية والتوجهات الفكرية، فقد كانت أهدافنا واحدة. ومازالت الدوافع الثقافية المتمثلة فى الإيمان بكرامة الإنسان وحريته، وأهمية أن يطرح عن كاهله كل صنوف القهر معالم مشتركة فى تجربته وتجربتى. ولم تستطع السياسة أن تفرق بيننا فى يوم من الأيام.

والحقيقة أننى قد أفدت من تجربته الفنية الكثير، وكانت صلتى به إثراء حقيقيا لتجربتى، وشحذا مستمرا لطاقاتى الإبداعية حتى الآن، فهو أول من أطلعه على شعرى وآخذ بعين الاعتبار ملاحظاته حول ما أكتبه.

وأسال الله أن يبقيه عطاء متجددا، ومددا مستمرا لشعرنا العربى الحديث، يضئ حياتنا الثقافية فى زمن كثر فيه الأدعياء والمتشاعرون.

محمد مهران السيد:

آمنت بالناس .. ورفضت شكلانية السبعينيات



"هل صرت إلى هذا غريبا، لما انفرطت من بين أصابعك المرتعشة، أوراق العمر...؟".

يتساءل الشاعر "محمد مهران السيد" في حسرة، عن كل هذه الغربة، فكل ما حوله يؤكدها ولا ينفيها، يعلى من العزلة ولا يحطمها، أجيال تنفى أجيال واتجاهات تأكل جهود الرواد، فأنى للشاعر المحرض أن يناضل بشعره، في زمن ينكفئ فيه الشعر على الذات . ويحبس الخاص في سجن الغموض، ويطرد العام بعيداً عن أطر الحداثة!.

هو صاحب سير، تتوازى مع سيرته كشاعر، فهو الصحفي والسياسي ، وصاحب صوت متميز ، يتقدم به الصف الثاني من جيل رواد الشعر الحر في مصر، لم يمتلك في كل هذا سوطا ولا ذهباء ولكنه امتلك الشعر - رغم قلة إنتاجه - فناضل به من أجل العدل والتقدم والحرية، فهو القائل: "ولأنه شعرى أنا، لايعرف الصمت المريب ولا سماسرة الغنا".

وكان طبيعيا أن يعرف "محمد مهران السيد" طريقة إلى السياسة عبر

مجدى حسنين

اليسار، فهو ابن الفقر، وابن الصعيد المنسى، وأن يعرف السجن، ليخرج منه مؤكدا العهد من جديد: "أنا قادم مهما تكاثفت الرزايا والمماليك".

يقف على بداياته الأولى

التي تقترب من نصف القرن ويقول:

- أعتقد إنني مارست الشعر ونشأت معزولا من الوسط الثقافي جميعه، وكنت أعرض بدايات الكتابة على أصدقائي، فيضعون يدىَ على مواطن الخلل الوزني، حتى بدأت تستقيم لى الأمور، ونشرت فى جريدة "الزمان" فى صفحة الأدب التي كان يحررها الشاعر "محمد الأسمر" ، وكانت قصائدى الأولى عمودية، وتعرفت في هذه الفترة - عام ١٩٤٧ - على صديقى الشاعر عبد المنعم عواد يوسف، كما تعرفت على "محمد الأسمر" عن قرب، الذى أبدى إعجابه بما أكتب وإن أخذ علىَ مسحة الحزن، التى تغلف قصائدى واعتقد انها لازمتنى طوال مشوارى الشعرى.

الشعر والفقر

■ تلازم الوعى بالشعر عندك مع الوعى بالفقر، فهل كان الشعر سبيلا للتعبير عن الام الفقر، والعمل السياسى سبيلا للتخلص من آثار هذا الفقر؟

- الحقيقة إننى فى فترة سابقة حاولت أن أمارس الرسم، ثم كتبت القصة القصيرة، ثم عرفت الشعر، وكان أحد أصدقائى يجيد العزف على العود، فكان يلحن مقطوعات مما أكتبه ، ووجدت فى هذه الأمسيات تشجيعا غير مباشر على ممارسة الشعر، وفى المقابل أنا ابن أسرة فقيرة جدا، نشأت وحيدا فى بيت صغير، لأب صعيدى، وأم تنتمى - لأمها - إلى الأصول السودانية، ولدت فى نجع الشيخ عطى بسوهاج، فى ذلك الزمن الذى كان فيه الصعيد منفى للمصريين الذين يخطئون ، وكنت وحيدا ليس لى أخوة وفى هذا الوضع أحببت العزلة، واهتممت بالقضايا الاجتماعية وبدأت التفتيش عن الأفكار الداعية إلى العدالة متمثلة فى الاشتراكية ، وعبر صديق لى اسمه "محمد حبيب" قابلت أعضاء من الراية، والغريب إننى لم يجندنى أحد، بل كانت لدى الدوافع للانضمام إلى هذا الحزب، وشاركت فى مكتب المثقفين بالحزب ولكننى صممت على العضوية العاملة المنظمة، دون الاكتفاء بمكتب المثقفين ، وظللت فى هذا النشاط حتى تم اعتقالى عام ١٩٥٩ ولم أخرج إلا عام ١٩٦٤. وفى السجن انضممت إلى "حدتو"، التى وجدت فيه اهتماما أكبر بالفنانين والمثقفين عموما . وبعد خروجى من السجن لم أنقطع - على الأقل روحيا وفكريا - عن هذه الأفكار التى غرست داخلى فى سن مبكرة ، ولى أن أؤكد هنا أننى خرجت من السجن لى زوجة وثلاثة أطفال ، لم يمد لى أحد يد العون، وكان علىَ أن أواجه المستقبل ، فعملت فى الإذاعة ، وفى شركة مختار إبراهيم للمقاولات، إلى أن حصلت على تفرغ من وزارة الثقافة، وكتبت فى هذه الفترة مسرحيتى "الحربة والسهم" و"حكاية من وادى الملح" ، وفى السنة الثالثة من التفرغ تقاعست نوعا ما، وفى هذه الأثناء عملت مع الشاعر الراحل صلاح

عبد الصبور - الذى كان يعمل مدير عام النشر بهيئة الكتاب - ولم يتركنى إلا ووضعنى فى عمل آخر بمجلة الإذاعة والتليفزيون، بعد ما اصطدم مع د.الشنيطى، وظللت بهذه المجلة حتى المعاش.

وبالطبع فى مثل هذا المناخ كان لابد أن يتحلى الشعر بالسمة النضالية، سواء فى مواجهة الاستعمار، أو فى مواجهة قوى الرجعية العربية، وجاءت فى هذا السياق جماعة "الفجر الجديد" التى اشتركت فيها مع عبد المنعم عواد يوسف ومحمد الفيتورى وفوزى العنتيل فى أواخر الخمسينيات، كما صدر ديوان "أغانى الزاحفين" وهو ديوان مشترك على شكل منشورات شعرية شارك فيه عدد كبير من الشعراء منهم زكى مراد ونجيب سرور وكمال عمار وجيلى عبد الرحمن ومجاهد عبد المنعم مجاهد وتاج السر الحسن وأحمد عبد العال وعبد المنعم عواد يوسف، ورسم له الغلاف الفنان مصطفى حسين، ولم يكن المقصود من هذه القصائد جمعها فى ديوان شعرى، بل كان الهدف توزيعها كالمنشورات على المقاهى وفى المصانع والشوارع، خاصة أن هذه القصائد جاءت ردا شعريا على المشروع الأمريكى الذى حاول أيزنهاور إقامته فى المنطقة بعد سقوط حلف بغداد وكانت القصائد بمثابة شعارات للمظاهرات التى عرفتها شوارع القاهرة فى هذه الفترة.

قهر المباشرة

■ لكن الارتباط الحميم بالهم الوطنى العام .. ألم يقوع إنتاجك الشعرى - وأبناء جيلك - فى المباشرة والخطابية التى تفقد الشعر مصداقيته الفنية؟

- أعتقد أن دعاوى المباشرة والخطابية وغيرها .. هى أطروحات حديثة جدا، وطرحها جيل السبعينيات ومن تلاهم، لتدعيم وجهة نظرهم، وإذا كان ديوان "أغانى الزاحفين" قد أسقط الصورة الشعرية والفنية فى قصائده، وهذه حقيقة، لكن هذا لاينفى شعرية القصائد، ففى هذه الفترة كان الشارع المصرى يموج برفض المخططات الاستعمارية فى كافة أشكال الكتابة، ولا نستطيع أن نقول إن الشعر الوطنى بشكل عام خلو من الخصائص الفنية، وأن القضية الوطنية يجب أن تكون واضحة فى القصيدة، فالشعر هو فن التعبير، وليس صورا غائمة تحار فى تفسيرها، أو مجرد مشاهد بهلوانية لا تتعدى إبهار القارئ، ومن يرفضون هذه الاتهامات، يمارسون نوعا من الإرهاب، إذ سيجد المطالع للشعر فى هذا الجانب صورا فنية مركبة، تنطوى على جمالية ما، وتنطوى على إيقاظ للوعى واستثارة للجماهير، والأمر يرجع إلى كون الشعر فى هذه الفترة كان سلاحا فعالا، بدليل أن العطاء الشعرى لحقبة السبعينيات وماتلاها، شديد الانفصال عن مجريات الأمور فى عالمنا العربى، وكأن هذه المجموعات تعيش فى واد،

والشعوب العربية بكل قضاياها في واد آخر!!

■ هذا الوعي بالخاص والعام لم يفصل بينهما أبناء جيلك، فهل تم الفصل على أيدي الأجيال التالية؟

– عدم الفصل بين الخاص والعام في تصوري مسألة بديهية في كل الثقافات، ولم تقف همومنا الذاتية حائلا أمام اهتمامنا بقضايا الجماهير، أو نصبح معادين لطموحات الشعب والمتلقين، ذلك المتلقي الذي لم يمت عندنا كما مات عند الجيل التالي لنا، فالقضية الوطنية والاجتماعية كان لها المحل الأول من الاهتمام، أما القضايا مثل الحب والهجران فاعتبرها مسائل خاصة بي، قد تتجلى في قصيدة هنا أو هناك، لكنها لا تطغى على الهموم العامة وبالطبع أنا لا أتهم أحدا، ولكنني أتهم المناخ العام الذي أدى إلى ذلك، والمسألة الخطيرة في الأمر أنهم – جيل السبعينيات – لايقولون كلمتهم ويمضون ، إعمالاً للتعددية التي يروجون لها أيضاً، ولكنهم يسعون لتسييد اتجاههم في الكتابة، ويرمون الآخرين بكل النقائص، ولا يمكن أن نرضى أن يرهبوننا بمسألة المباشرة، فالفن لابد أن تكون له وظيفة، حتى لو كانت وظيفة جمالية وامتاع ذهني.

■ هناك تعليل آخر يقوله البعض بأن الشعر تأخر لارتباطه بالعام وبعده عن الذات ، في حين تقدمت الرواية عندما خرجت من حدود الذات إلى العام..

– السيادة كانت للشعر منذ بداية ثورة شعر التفعيلة، وظل كذلك طوال الستينيات، ولم ينزل عن سيادة الساحة الثقافية إلا بعد ما زحف الوجدان الشعري شمالاً وبدأ يستورد أفكارا غريبة على وجدان الشعب العربي، هنا بدأت الرواية والقصة القصيرة ترقى في تعبيرها عن هذا الوجدان، وتقدم الرواية والقصة هنا سيرجع في نظري إلى تعبيرها عن القضايا التي تخلى عنها الشعر، وبالطبع نوعية الرواية والقصة التي أخذت من الشعر السبعيني منحى لها، لا تجد لها وجودا على الساحة ولا تأثيرا في القراء.

تحطيم اللغة

■ لك محاولات في تطوير اللغة الشعرية، عبر مزج الألفاظ الدارجة في السياق الشعري .. كيف تنظر إلى اللغة وهل تراها مجرد أداة توصيل لما تريده من أفكار، أم هي غاية في حد ذاتها؟

–اللغة عندي وسيلة لتوصيل الفكر وبناء الصورة الشعرية، ولم تكن غاية في حد ذاتها ، وإلا سقطت في بئر الشكلانية والمغامرات اللفظية واستعراض التمارين، فهي مثل الألوان ولايمكن أن يكون الأبيض أو الأحمر أو الأزرق غاية في حد ذاته ، بل محصلة التركيب اللوني هي التي تحدد هوية العمل وغايته، ولذلك لم أفهم دعاوى تفجير اللغة التي نادى بها البعض التي أراها دعاوى مستوردة ، تنتهي إلى معطى ثقافي مغاير

تماما لطبيعة ثقافتنا، وهذه مهمة النقاد الذين يجب عليهم أن يسبروا أغوار هذه النصوص أو الاتجاهات الجديدة ، لاستخلاص رؤى نقدية ، لكنه الاستسهال الذى يقع فيه البعض ، إذ يجدون نظريات جاهزة هناك، يقراوها ويأتون بها إلينا، وهو ما أراه جزءاً من المظاهر الانفتاحية التى ابتلينا بها فى كل مناحى الحياة.

■ لكن هذه التفجيرات اللغوية تمثل لدى البعض ثورة فى حد ذاتها، ألم يراودك امتلاك ناصية هذه التقنيات التى يحظى بها الشكل الإبداعى الجديد، حتى لو جاء على حساب المضمون؟

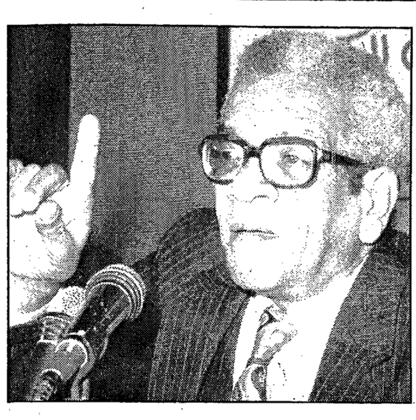
– الشكل فى تقديرى لايقف حجر عثرة فى وجه المضمون ودور الشاعر الجيد أن يبحث عن الشكل الذى يخدم المضمون الذى يريده، والحقيقة إننى أرى التقنيات التى امتلكها فى شعرى متقدمة بتقدم الرؤية التى أعبر عنها، فالمسألة فى اندماج شكل لايمكن فصله عن المضمون، ولايمكن لأحد أن يزعم بأن القصيدة التى أكتبها اليوم، هى نفس القصيدة التى كتبتها منذ ثلاثين عاما، فكل ديوان لى يمثل مرحلة ونقله فى بناء القصيدة، لى ثوابت المضمون ، ولكن لى نقلات فى شكل القصيدة، فمنذ بدايات تكوينى وأنا صوت متميز ، وهذا التميز لايتأتى من القضية الاجتماعية التى أتناولها، فالكل يتحدث فيها، لكنه يأتى من طريقة التناول ، وإذا رفعت الاسم عما اكتبه ، سيدرك المتابعون إنها لى، عكس الكثير من أسماء شعراء السبعينيات ، الذين تتشابه قصائدهم بلا تميز فى بنائها أو مفرداتها..

رؤية التراث

■ لك رؤية محددة فى التراث بكافة عصوره ، تتجلى فى المسرحيتين الشعريتين وكذلك فى الدووابن عبر الإضافة المعاصرة لهذا القديم وليس مجرد نقلها أو التأثر بها .. كيف تنظر إلى التراث؟

– علاقتى بالتراث ذات شقين ، فقد نشأت وتربيت على التراث العربى، وأراه الأساس السليم الذى ينهض عليه أى بناء ثقافى ، سواء كان فرديا أو اجتماعيا، ويتضح هذا فى مجمل ما كتبت، وهو الذى أكسب لغتى خاصية معينة لا تذوب فى عطاء الآخرين أو تتشابه معهم، والجانب الفرعونى فى هذا التراث لاينفى الجانب العربى فى وجدانى ، واهتمامى بالتراث المصرى القديم فى المسرح الشعرى كان مرده التاكيد على أن الحضارة المصرية القديمة، ليست حضارة. منحوتات ، بل حضارة متكاملة.

الأمر الثانى فى اهتمامى بالتراث هو التأكيد أيضا على أن الشعب المصرى يقاوم الظلم منذ قديم الأزل، وأنه ليس شعبا مستكينا ، ففى مسرحية "الحربة والسهم" التى تتناول أسطورة إيزيس وأوزوريس، فى تجسيد الصراع بين الآلهة، وأن انتصار حورس يتم بفعل قوة خارقة ، وهى قوة الإله رع



قوة خارقة ، وهى قوة الإله رع ، ولكننى أعدت فى المسرحية هذه القوة إلى الشعب الذى التف حول إيزيس وابنها ، باعتبارهما يمثلان القيم التى يتمثلها هذا الشعب ويسعى إلى استعادتها من الطاغية ست . فأنا لست ناقلا أعيد صياغة الأسطورة كما يفعل الكثيرون، وكذلك الحال بالنسبة لمسرحية "حكاية من وادى الملح" إذ تركز الأسطورة القديمة على انسجام الفرعون من شكاوى الفلاح الفصيح، فأعاد إليه حقوقه ، وقد تكون الفصاحة كاذبة وتنتصر للباطل وليس للحق، ومن هنا جاءت صياغة المسرحية من منطلق دفع الشعب المحيط بوادى الملح إلى الوقوف مع حقوق الفلاح ، مما أجبر الفرعون على رد الحقوق إلى هذا الفلاح، فأنا لا أستبعد القديم لكونه قديما، لكننى أحمله مضامين معاصرة.

■ هل ترى علاقة بين رؤيتك للتراث وهذه المسحة الصوفية فى شعرك، تلك المسحة التى انتشرت لدى كثير من الشعراء؟

– أنا معك أن الكثيرين يغترفون من النصوص، لكنه بالنسبة لى يمثل خاصية بشرية ، فكلما أوغل الإنسان فى العمر، تحدث له بعض التفاعلات الفكرية التى تأتى فى هذا الشكل الصوفى ، لكننى لا أستخدمها فى إطلاقها المجرد ، بل أحاول توظيفها بلا إبهار أو غموض، بل تندرج ضمن اهتماماتى بالقضايا الاجتماعية ، وأعتقد إننى اتجهت إلى هذا الاتجاه بعد ما تخففت من أعباء التجربة، وبدأت أنظر إلى الأشياء نظرة مغايرة.

■ هذه التجربة الشعرية التى تتوازى مع تجربتك الإنسانية بلا انفصال.. هل أنت راض عنهما؟

– بالتأكيد أنا راض عن نفسى تماما، والشىء – ربما الوحيد – الذى لم أرض عنه، هو قلة الإنتاج، وهى كانت خارج إرادتى ، لى أربع دووايـن، ومسرحيتين، لكننى على اقتناع بأن هذه الدواوين الأربعة ، تساوى أربعين عند آخرين.

الديوان الصغير

طائر الشمس بدلا من الكذب

مختارات من شعر
محمد مهران السيد

طائر الشمس

الزمن والمساحة

(١)

يا أيهـا الطيـر المبـاح لكل من يطأ الحقول
والمستباح لكل فخ
ما عادت الأشجار تصغى للصفير،
ولا الغصون هى الغصون
ولا الصباح هو الصباح ولا المساء.. هو المساء!!
فيم التلفت، والهوى قد شاخ فى يوم وليله!؟
والليل مـحـمـول بأذناب العـقـارب،
والسديم تفحمت فيه الأهلة!
خبئ صغارك فى يدى
فأنا وأنت مخاصمان
.. ومطاردان إلى أقـاصى الروح
والنفس الأخير.. ولا مكان
انظر، فما عادت أغانيك القديمة
ترتوى منها الصدور
ولا تعشش فى شبابيك العذارى
هذى قرى الفيديو الجديد تنام فاغرة العروق،
تغط فى عمق العواء
والجوع.. جوعان..
جوع إلى الجبن القريش، وآخر حلم السفر
ثم السفر.. ثم السفر..!

(٢)

ما تقول؟ أنرتحل
يا أيها الفرخ الصغير إلى متى؟!
وجميع ساعات البلاد بلا عقارب
وجميع هذى الأرض كف واحده
مضمومة منها الأصابع فوق أعناق الذين بلا خزائن أو أقارب!
لا صوتك المحبوس فى الأمعاء يشجى سامراً، أضلاعه انكفأت على بعض، ولا شعرى المبتل بالمرارة والرغائب
فالكل غائب
الكل غائب..
فلنحتمل ثقل الرؤوس الساجدة
وصراخ سرب البوم.. فى الصالات، والندوات والصحف
التى أبداً تهددنا بتضييق الرصيف
وبابتلاع البحر للشهوات،
والصمت المناوب
وبكسر أعناق المواجد
وبقلب مختلف الموائد !!
أوسعتنى لوماً، وأوجعنى الجواب
طيرانك الليلى من يهديه نحو الشمس، والعتبات،
أو حلم الوصول ؟!
لا آخر الدنيا انتهاء..
أو ضحكة الأنثى ابتداء !!
كل الثوانى لقطة فيها ابتداء وانتهاء،
فيها إنتهاء وابتداء
وأنا وأنت، ورقصة المذبوح تأخذنا بعيداً،
حيث لا لقيا ولا حتى إياب

(٣)

نهر من الغربان يحتضن المدى

طائر الشمس

فالبث هنا،
حتى تغنى الشمس ثانيةً وتنفتح الكوى،
قد ضاع منا البعد، واشتبكت خيوط شصوصنا
وتصادمت أحلامنا، ولكل "مرءٍ" ما نوى..
ويل لنا.. ويل لنا.. ويل لنا
من كل فاصلةٍ، تباعد بيننا،
... أمدينتى هذى، وسكان الشواهق أهلنا؟!
من حط فى الليل المقامر.. فوقنا..
أى الحشائش قد تنامت تحتنا
من أى منعطفٍ أتى
هذا القطيع من الخراتيت الغبية.. حولنا ؟!
ويل لنا.. ويل لنا.. ويل لنا

(٤)

من يغرس السكين فى الجسد الموات ؟
فالجرح.. يفصد قيحة ويحرك المغمى عليه،
من ذا يمد يديه فى نار المجوس،
مفتشاً عما تبقى من فتات
ويصب من زيت الحقيقة قطرة، تنداح ذاهبة إليه؟!

***

يا أيها البلد المغذ إلى هويته الجديدة !!
رفقاً بنا..
لم نجن ذنباً فى هواكا
أو خانك الفقراء، أو.. عشقوا سواكا
أدعوك رغم ضجيجهم، وذنوبهم،

وبكل ما أوتيت من شغفٍ،
ومن وهن المشيب
ألا تغيب..
طامن خطاكا،
وانزل قليلا.. من علاكا
فرقابنا انكسرت، ونحن نحيل نجوانا.. بدورا فى سماكا
الأرض أضيق ما تكون، فلا تبارح
هذا المدى متر مربع
يتمرغ الأقزام فيه، فلا توجع.. أو ترفع
الكل فى الطابور يلتقط الحصى،
ويطيل من عمر السجود
هذى مفازتنا تشقق وجهها خجلاً،
ومازالت تشير بحاجبيها للوعود
وتوزعوا بين التدنى والمصالح
القول جارح
لكننى ماذا أقول ؟!
أنا كالجميع مضيع بين الأصاغر
ما بين فاغرة مراعيها وبين عواء داعر
قد أفلتت منا الطهارة كلها والقبح جامح
وبكل رابيةٍ ملثم
لا يقتضيه الحال.. إلا أن يزوم !!
لا يقتضيه الحال.. إلا أن يكومنا صفائح فارغة..
يعلى على أصدائها علماً، يقبل كل أقدام السماء.. لكى نقوم !!

طائر الشمس

* * *

فاصبر فأنت مطارد

بالعشق، متهم بأنك لا تطيق سوى الهوى
وبأنه لب المصائب

(وسواك فى العشاق غادر)
فالله لم يختر وجوها شاهها قصف المحاور
الله رب للسرائر
يا أيها الطير الرمادى الجميل..
أقول: حاذر
واربأ بريشك أن تلوثه مساحات التثاؤب، والعقول الشاغرة
لا شئ يجدى، فالخرائط لم تعد إلا رسوما.. فوق حائطنا المصمم
وفق الهوى المأجور، والشعر المرمم
انظر هنا، وانظر هناك
لا شئ يغرى بالرحيل
لا نخل، أو شجر الأراك
لا ظل، لا أطلال تبكيها.. وتنتهك المحاذير التى غطت سماك
لا تحسبن رمادنا الدامى، يوصلنا إلى أشياء تبدأ إنه عفن الختام !!
يا أيها الطير الصغير المستهام
امكث هنا..
صيف هنا
والبس شقاءك.. ها هنا
حتى.. ولو طوردت بالسخف المخيم
حتى.. ولو أسكنت عشاً كل ما فيه مسمم
فجميع أرضك
أيها العربى
.. لو تدرى مخيم

(من ديوان طائر الشمس)

* * *

النيل!؟..لا

أوقفنى فى الغسق الشاحب
حتى ملتنى الأنثى.. والصاحب

■ ■ ■

مولاى..
لم يبق بهذى الدائرة المغلقة سواى
حتى ظلى المتعجرف..
فى زمن الأعشاش المملوءة بالريش
وديوك الليل المختالة !!
غادرنى،
أوهنه أن يتخبط مرفوعاً فوق ذؤابات سيوف الخيالة
وانسحب خفيفاً، وتوزع بين جروحى
وترسم فى صخب مقاهى المدن المحتالة
... خطوات نزوحى !!

* * *

لا تأخذونى بالتجاعيد التى افترشت كيانى
قدَ شاخت الأشياء فى كنف الغوانى
وتقوست قامات أعمدة الأمانى،
لم يبق فى كتب الكهانة.. ما يثير

إلا المواجع،
وتكشفت سوءات دجالى الصوامع،
لا تشتمونى..
فجميع ما تعطى التروس هو الصرير

* * *

النيل !؟ لا
لا تقربوه.. فليس لى مبكى سواه
ستظل تمسحنى عرائسه وإن أجفلت
تحضنى يداه
هو ليس أعمى..
لا يفرق بين طابورٍ وآخر
أو بين نائحةٍ وأخرى
... فالمياه، هى المياه
... تعطى بكارتها لمرفوعى الجباه

* * *

سأهجركم ما استطعت مليا..
فلا تستفزوا الجراح.. لديا
لكم دينكم وانتفاخ الجيوب
وساقية.. لا تمل العويل.. تسيل
قواديسها بالذنوب
ولى..
بعض ناىٍ قديمٍ، يدندن...
حكايته..
إنه لم يدجن.

(من ديوان "طائر الشمس")

* * *

بدايات الأغانى

إلى فاطمة .. أمى

طائر الشمس

هل أنت غاضبة
على
كم ألف زنبقةٍ أحملها الوداد، تعود
ناقمة إلىَّ

ما زلت أنفض عن مواجيدى الغبار،
ليصدح الصوت العلى
أنا لست "حلاج" الزمان، ولست "ذا
النون" العتى
أخطو على درب اللقا حذراً...،
فقبلى ضاع أكثر من فتى
سلطانه العرش المجنح فى سماء
الجمر،
... هل أمضى إلى الحتف المدون
أم أسير إلى هزيم الرعد، فى القلب
الغوى ؟

* * *

لفى اندفاعى بالصبابات العلى
واستمتعى باليأسِ رقراقاً، ومحمولاً
على دمعى العصى
صليت مليوناً من الركعات
واحتمل الجبين شواظ نارِ الجوعِ
والشوق المعذب فى يدى
لا شئ يهزمنى سوى صمتى المدوى
فى حنايا جانبى
كنت الكثير إذا ضحكت
وإذا عبست، فكنت أغرق فى
سمارك، مغمض
العينين أخفى فى ضفائرك الحيية،
ناظرى

طائر الشمس

يا أيها الوجه
المحمص فى أتون شقائنا منذ
الأبد
يا أيها الوجه المضمخ بالعصارات
التى كانت بدايات
الأغانى، وانتفاضات الجسد
هل خلقتك مشيئة اللوح المخبأ فى
سماوات
الدخان، فكنت واحدها الأحد ؟!
يا أيها الوجد الصمد
لى مثل وجهك واللسان فكيف لا
أدعوك فى صمتى
المتوج بالزبد
... يا أيها الوجه المحمل بارتعاشات
الفصول و بالذى
قد كان أو ما يستجد
فلتبق مشكاة الحقيقة فى يدى، ولا
تمانع
أن أكون لك المريد.. وكيف لا.. حتى
الأبد

(من ديوان "طائر الشمس")

* * *

لاتغلق الباب

لا تغلق الباب،
تقول إن الشارع الطويل قد خلا من
المارة؟
والريح تدفع التراب فى العيون.
وفوقنا كتائب السحاب
.. حوافر الخيول تقدح البروق
والرعود
ومن عباءات الجنود
يطل الف الف.. مزراب!؟
لا.. تغلق.. الباب
فربما احتاجت لنا.. جاره
وربما كانت على الطريق
انباء ربح، أو خسارة
وربما.. أتى صديق
أو رب عابر يريد
.. أن يخلع النعل، ويغسل القدم
يريح رأسه قليلا عندنا، ويأتدم
فنحن لا نجود
لا،
لا.. معاذ الله
لكنما الحياة نفسها.. هي التى تجود

(من ديوان «بدلا من الكذب»)

* * *

الفرس العذراء

في خيمة قبلاتي.. كنت أواعدها كل
مساء
كانت تأتيني من شباك الروح
كي تغزل ثوبا للبوح

* * *

كانت تأتيني جامحة، يملؤها قلق وغناء
تتفتت بين يدي..
وألملمها في زفق بعد تداعي الأعضاء

* * *

سيدتي الفرس العذراء
مهرك معطاء
وغريب الأطوار،
.. يأكل أوراق الحناء
ويلملم زهر الرمان، وينثره في كل الأنحاء
ينشر عرف الوجد علي..
كاف الكون
.. ونون النسوه
يا الله..!!،
كيف تجمع هذا الشهد بقرص واحد، أو تتقطر
كل خمور الدنيا في نهر يتدفق بالصبوة!؟

* * *

هذي البنت المجبولة من نعم الدنيا.. وخرافات
وأساطير ألمحها..، فأكاد أطير
لا أعرف من منا العاشق والمعشوق
لا أعرف.. إلا أن لقاء المجنونين
.. حريق !
فاصرف عني بالله عليك الأوجاع
فأنا ملتاع
وأنا حين توافيني.. أرتاع
وأجدف، فالحب كما تعرفه.. سلطان
سلطان شرس، أو دموي لا يقبل
إلا أن انصاع.. فليذهب كل ملوك الأرض
.. هباء
فهي السلطانة رغم أنوف الملكات
.. وما ألهم طابور الشعراء
قل لي من عزة أو ليلي، أو حتي
زوجات
الخلفاء!؟

* * *

أقرأ في عينيك كتابي

تتفتح مشرعة أبوابي
أمضي في الدغل المشتجر الأغصان
حتي أدرك.. ما بي،
...
يا هذي الجنية كُفّي
حتي لا يتبعثر فيك صوابي
ولتقطع كفي
إن لم أستحضر أحلام شبابي
أنا لا أكذب، لكني أتجمل
حتي أفرش بالوجد رحابي
غالية كنت، وغالية ستكونين
حتي أصبعد منفلتا، والموت أسير ركابي!
يا زهرة داليا، يتمناها كل العشاق
صبي نارك فيّ، ليخضر الشعر
وتزهر أوراقي
فأنا جوعان إلي النعمي.. مفتوح الأحداق!!

من ديوان (تعب الشموع) قيد الطبع

* * *

عفواً أنا لا أعطيك الحكمة

(١)

لم تبق أيام الخنا

طائر الشمس

للحر، فى هذى الدنا

كرما.. ولا
نخلا.. ولا
ظلا.. ولا
ماء.. ولا
فالرمل غطى.. كل واحات المنى

(٢)

يا أخوتى طال اشتياقى للغنا
عبر "الخطابات".. النجوم
عبر "الخطابات".. الهموم
طال الحنين إلى النجوع
تلك التى جفت على الشطين من هجر الأحبة
وتشابكت من فوقها سحب الكآبة والوجوم

(٣)

كنا وكان..
وتبعثرت أحلامنا فى اللا مكان
وتناثرت فى اللا زمان

(٤)

تخلتنا أيدى الأيام العفنة
فتساقطنا الواحد.. بعد الواحد
والحفنة تتلوها الحفنة
وتفرقنا نلتزم زوايا التبرير
وتجادلنا، من منا المحتال ومن فينا الغرير ؟
من باع الطفل العريان الفاقد أبويه..
بكرسى مشبوه ؟

ورفعنا أيدينا فى وقت واحد
يتحسس كل منا رأس أخيه
وتقاذفنا ثوب التهم الشوكية فى ذعر-
يقصد منه التمويه
وتبجحنا، حتى جف الريق المر،
فآثرنا-
الغوص بقيعان المدن الصحراوية
وطفونا.. فاذا بى وحدى المشدوه

(٥)

أصداء الرحلة
عبر سنين الأمراض السرية
ما زالت تنقر "طبل" الآذان المحشوة بالسوس
وتدور بتجويف رءوس القتلة
تتراوح ما بين الوهم الخادع، والكذب-
الأرقط، والضحك الهستيرى، ودقات الناقوس
إذ كنا أشتاتا، نجتمع على مائدة القواد-
المتمرس فى بلد منحوس
وصعدنا للتبشير.. على ظهر الكلمات-
المنتزعة من جدب القاموس
وغربنا فى عين حمئة
لم ينج سوى.. ذهبى الصوت،
-ووردى الطلعة، والجاسوس

(٦)

زادك مذ كنت الدم
مذ شبت هذى الأرض عن الطوق
تشرب ما يرشح من تعب الأجساد الخشنة
وتعاف الأطباق المنزلقة من فوق

عفواً..
فأنا لا أعطيك الحكمة
لكنى أضرب فوق الوتر الحساس
حتى أوقظ فيك النخوة !
.. ولنرجع لحديث الدم
فهو الجذر، وأصل الأشياء الصلبة والرخوة
وهو التاريخ المروى.. على مليون
- رباب ورباب
المحفور تجاعيداً فوق جباه الناس،
.. فلترتع رأسك يا .وطنى فوق اللجة..
-ورذاذ الأيام الجهمة
ولتثبت عينك فى قاع المرآة الحمراء
حتى لا تفلت منك وجوه عصابات المافيا
وهواة الانتيكات
والبذخ الهارونى المستورد
من صف السيارات البراقة.. كفصوص الماس
حتى السيجار، وعطر الليل المتشرنق داخل
-فقدان الإحساس
لم يبق لنا شئ فيك.. يشير إلى أصله
من مدخلك المفتوح على مصراعيه..
- إلى أكر الأبواب
إلا الخوف من المجهول، وحميات الصيف،
- وجدب الأيام المتلاحقة الأنفاس
حتى هم..
فقدوا الذاكرة.. وضاعوا فى دوامات الافلاس !!

(٧)

طائر الشمس

أكل التجارب كانت هباء !؟

ومدخرات القرون الخوالى
وما فى ربابتنا من بكاء

وما فى قدور الهوى.. من دماء الموالى
.. بليل التغرب والانزواء !؟

* * *

ركبنا اليها الخيول السكارى
بما فى مذاودها من هزيل المنايا
وكانت على الجمر تمشى ثقيلة
بما فوقها من ثغاء الخيام.. وكذب القبيلة
وكان الرحيل.. بغير انتهاء
وفكرة عودتنا مستحيلة
فبتنا نفجر فيها الجراح النبيلة
تغنى شتاء وصيف الصحارى
ومن جرعوها.. بغير اشتهاء
فيا أم هزى.. بجزع المنايا
ليسقط عرجون ليل الخواء

(٨)

قربينى منك.. يا ذات العيون العسلية
طال وجه الصمت والمنفى، وصفت كل
- ما كان الليالى الخنثوية
آه يا حبى الذي غناه فى الليل..
- ملايين الأحبة
ومضوا، لم يضحكوا يوما من القلب،
- ولا هاموا بليلى العامرية

طائر الشمس

طاردتهم.. رحم الله فـلانا،

كان
- منقودا ومنذوراً على كف المنية
هاجروا فوجاً ففوجاً - وخلا الجو،
- لأبناء التبنى،
.. قربينى، فأنا مازلت مفتونا أغنى
لك، يا جرح الرجال المبعدين
فى متاهات الوعود الأنثوية،
.. قـربينى، فأنا أهواك مـشـدوداً إلى
الحائط،
- أو فى مـحـجـر البـازلت، مـشـقـوب
الهوية
وأنا تحملنى قافلة الموت.. وتحدوها
-الحراب البربرية
.. وأنا أهواك إذ فروا.. وغابوا فى
- الدروب اللولبية
تدفنين العـار والموتى، وتبـقـين
الجراحات
- الطرية،
.. وأنا أهواك جف العـود، أو كنت
ندية،
وعجوزاً فى الثياب السـود.. أو زهو
الصبية،
.. وأنا أهواك شادوفاً ومحراثاً،
- وفأساً.. ومواويل حزينة
ونجوعاً، لم تذق طعم السكينة
ورجالاً يدفنون العمر فى قلب "المكينة"
.. آه يا حـبى الذى داسـتـه أقـدام
العواهر

فى اختلاجات الليالى المستكينة.

(٩)

يا بلادى..
(لك حبى وفؤادى).
مـجلسا فى الظل، أو منفى نحـاسى
الجدار
زورقاً يمضى الهوينى..
.. أو حطاما..
.. فى القرار

(من ديوان "ثرثرة لا أعتذر عنها")
١٩٧٠

الناس..أنفاس!!

عرفت الحبَّ بالحبِ
فواها من ضنى قلبى
طريقى لست أعرفه
سوى بالرِّيق العذب
وبالنار التى ضجت
بها الأشواق فى جنبى
وذكر صاعد أبداً
إلى بوابة الدرب
فهئ نفسك النشوى
وغذ السير فى الركب
فمن شمس إلى ظل
ومن ملح إلى عذب
طريق ليس يعرفه
سوى المشتاق والصب
فراوح حيثما أنتَ
وعاين نعمة الجذب

الحب؟نعم..

أتمرّدُ فـيك، على القـيـد السلطانى.

طائر الشمس

وغارات الكابوس
منك البعث اليومي، ومنك بكارة هذا
القمر المتداخل في أضلاعي
فأنا في الفرح الساخن.. مغروس،
لي روحان
روح كالطلل المتداعي
والثاني، غضب.. نار لا تخمد حتى
أحسبها فرت من وادي الجن المحبوس !!
الحب !؟ .. نعم،
هذا المفتاح الأزلي.. الدوار بأقفال
الأجيال
لكني لا أتفيأ هذا الميراث، كما أعطتنيه
المخطوطات، حداء القافلة الوثني وهذا
الموال
فأنا، لا أضرب فأسا في حقل محروث
؟!
لا أشرب من غير إنائي، حتى لو كان
الآخر من ذهب موروث
أتجدد كل مساء في شرنقتي، ألفظها
الفجر.. لأشرق في دنيا الناس
بعيداً.. عن هذا الشعر المهموس
يا الله
هذا اللائم لا يعرف شيئا عن وجعي
المتجدد
وكموني، حتى لا يعديني المعتاد..
المكرور.. المتبلد
أتمنى، لكن لا أعرف كيف أغرد
أخيلتي طاردها الشطار وأدماها
البصاصون
حاصرها الصمت الأسمنتي، وهذا
الصف المتردد
أحمل قارورة أشواقي الزرنيخية نخباً

أتجرعها، وهماً..
وهماً

من يدرك، أني في الدرك السابع
والخمسين

أمضي فوق الحافة
ألتقط الأوراق الجافة !!

عمر من الوهم الجميل

أهرقها تمسكني
أتمسح في هدبيها.. تغرقني
ما أروع أن ألثم خفيها.. فتطوقني ؟!
مسجون يتداخل أضلاع الليل
المأفون
تتقاذفه.. طاء الطين، وعين الغسلين
يعلك ما يساقط من سفر الحمأ
المسنون
والقطن الزغبي المنتشر.. على أفق
ضياعي
يتكشف لي سخف الرحلة.. بين
القمة والقاع
يتكشف هيكل عشقي العظمي ويبدو
عنينا -
هذا المتمطي في الأفق اللماع
وخطى الليل الملتاع
.. يا ديك الوجع الغجري
أذن، بسماعي
فأنا لم أفطم بعد، ولم أنس فراشاتي
في حقل النعناع
سمرة خديك، جوادا يرقص في

طائر الشمس

ساحة عرس

منفرد هذا الواقف بين الرمح.. وبين
الترس
آخر أسلحتى أن أرمى كل ثوابت
ميدانك، بالتجديف-
المتمترس فى قاع الكأس !؟
فترقق بالباقى فى الجمجمة
المعطوبة.. حتى لا تشربه الفأس
وأنين العنقود المتدلى.. فى تجويف
النفس
وبشرنقة الجسد المشحونة بالفقس
أمضى فتناوشنى عيناك
أرتد إلى جنبات الساحة، مسكونا
بالرجفة والحمى،
-والطين المتشقق، والعطش المضفور
- سياطا.. تتغنى بهواك
آه.. لولا الأسلاك
لسلكت طريق الفقر إليك بآياتٍ أبكارٍ
وقصائد - كالمرجان،
وأبياتٍ كالسندس، تعلو فوق الأفلاك
لو أن رسالتك الحبلى بالمن أتتنى فى
لحظة صدق.. تشوى-
جنبى، لما زاغ البصر، وحاد عن
الدرب،
ولم أشرق بالحضرة. أو لقياك !!
أصعد سلمك الحلزونى.. فيصعد
قدامى، تستدعي الأجرام
مقاتنها، تتخلق نارك خلفى وأمامى،،
يحترق

- البؤبؤ والرمش
أبغيك فتدفعنى، أقصدك فتمنعنى،
وأجوع..
وتفطر - دوماً فى اليوم السابع..
باللحم/ القش
يا هذا الوالغ فى الصلصال، يناديك
ضلالى وضياعى،
جبنى، وسباعى، صمتى ودعاء
يراعى.. أن
تتجلى، إن حمل لثام القوم النعش

* * *

فإلام أطير وأجنحتى احترقت
خانتنى الصهوة والشهوة، وانتفض
العرق يغنى عكس
أغانيهم، فانعكس الظل على السيف
المصلت
اصلبنى إن شئت ولكن لا تسلمنى
للصوص الوقت المصمت
فأنا زنديق فى نشرات البعض،
ومنقوع فى قاع الأعراف المزهوة
فى ليل ثقافتنا الملفت
وأنا البومة فى شارع خيرت !!
لا تسلبنى بصمة صوتى، فى منتديات
الغربان،
ولا تحطم عصفور النار بصدرى،
واتركنى فى ركن المستهدف، واحم
لهاثى من غوغاء الغرباء.. بحضرتك/
الموقف
فأنا.. لست مثقف
لا يشغله إلا أن يبدو فى شاشات
العرض، حزيناً.. أو متأفف

قل يا مولاى.. لهذا الجمع المقرف
إن الشعب تعالى، لن يغفر أبداً
للمومس.. أو للنصاب المتفلسف

* * *

شيخى الوالد والحضرة كانت نجعى،
وقناديل الليل صبايا
ما عشن، وورى قمر لا يعرف شيئا
عن وجع العشاق،
ولا يدرى أن الأنثى كالقدر تفور، ولا
تلبث إلا أن تتبدد !!
عاتبنى ما شئت، فما أبأسنى إذ
أخلفت "المولد" !
اعذرنى فأنا لم أحفظ إلا أن الناس
كأسنان المشط
ولم أقرأ فى الكتاب سوى الجزء
الخاص، بأن تحشرنى
.. فضلا منك.. بزمرة أمى الآسيانة،
والمأخوذة
بالثأر المبهر
حتى أنا نصبح فى يوم من ذات الأيام
رجالاً.. إن لم نلعق
هذا الوثن الدموى.. المتجذر
كان الجبل الشرقى يحمحم فى
صدرى، والغربى، يلقننى أن ولوج
النعمى أسورة
كانت أمى سوداء النجع وإن كانت
مغرورة
كانت ببساطتها تنضح أحلاماً، ما
ارتفعت عن قامتها يوماً
كانت يا شيخى جد.. قصيرة !!
كانت مشرعة العينين على واحدها

طائر الشمس

الغارق فى أخدود
الإملاق
المتخبط بين الجدران المجدورة
فى كتب السلف الصالح، وهباب

"الكانون".. حكايا سوهاجية
و"دميرة" نهر النيل، كأيام التكوين
الأولى، مثقلة بالتخليق
كان النهر كوحش كاسر..
وصديق
خارطة تتخلق فى عز الصيف
فتنتشر الحلقات الصوفية
وولى الحى بمنأى عن أسباب
تشوهنا.. والعورات الخلقية،
كان هو الآخر محمياً، بتعاويذ
وأوردة.. نسجت فى صبر
أيوبى يحيا من أجساد مواليه
المجبولين على التحديق
فى سر عمامته الخضراء، ومعجزة
السير على الماء.. بلا تعليق
يا شيخى العارف بالله أجرنى، فأنا
أوحشنى الصدق
وأبطأ عنى التصديق
من بين يدى عريفى الأعمى.. خرج
الشاعر والشعر
من بين شقوق الجدران اللبنية قام
أوقفه فى شمس "بؤونة" من فى يده
الأمر
سار قليلا وتردى فى الأوهام
من ذاك الحين، يجاهد حتى لا
تتسرب من بين أصابعه الأحلام

محمد مهران السيد:

- مواليد سوهاج ١٩٢٧.

- صدر حكم بسجنه ضمن اعتقالات اليسار عام ١٩٥٩ وأفرج عنه عام ١٩٦٤.

- عمل رئيساً لقسم المراجعة والقسم الفنى بمجلة الإذاعة والتليفزيون حتى عام ١٩٨٧.

- أشرف على ملف الأدب والفن بمجلة الموقف العربى - المصرية فى الفترة من ١٩٧٥ - ١٩٨١.

- سكرتير التحرير مجلة الشعر - المصرية فى الفترة من ٨٠ - ١٩٨٢.

- سكرتير التحرير مجلة الشرق بالسعودية فى الفترة ٩٠ - ١٩٩٢.

- حصل على جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٩٢ عن ديوانه "طائر الشمس".

. المجموعات الشعرية:

- بدلاً من الكذب - دار الكاتب العربى ١٩٦٧.

- الدم فى الحدائق - دار الكاتب العربى ١٩٧٠ مجموعة مشتركة مع حسين توفيق والشاعر الفلسطينى عز الدين المناصرة.

- الحكاية باختصار - ملحق مجلة الثقافة - ١٩٧٦.

- ثرثرة لا أعتذر عنها - دار الموقف العربى - ١٩٧٨.

- زمن الرطانات - المركز القومى للفنون التشكيلية والآداب.

- طائر الشمس - الغد - ١٩٩١ وأصوات ١٩٩٢.

- له تحت الطبع ديوان "تعب الشموع" يضم مجموعة من أحدث قصائده.

المسرح الشعرى:

-

الحرية والسهم - هيئة الكتاب المصرية ١٩٧١.

- حكاية من وادى الملح - كتاب الإذاعة والتليفزيون ١٩٧٦.

مثلتها أكثر من فرقة مسرحية ومنها فرقة الساحر وأخرجها عبد الرحمن الشافعى.

نصوص

قصص:

مى عبد الصبور - زياد خداش - ماهر منير كامل - أحمد ربيع الأسوانى - أشرف الصباغ - مصطفى ذكري - محمد رفاعى - عبد الفتاح صبرى - حسين حسنين - رنا عباس التونسى

شعر

محمود الحلوانى - محمد الحسينى - مدحت منير - كريم عبد السلام - مصطفى الهندى سعد سرحان - وليد أحمد علاء الدين جميل مجمود عبد الرحمن



فم يتساقط منه اللعاب

«ليكن معروفاً أنني لا
أغفر لأحد
أتمنى أن يتعفنوا جميعاً
في نيران وثلج جهنم»
صمويل
بيكيت

لم تعد تحتمل كل ذلك الغموض:
هل لهما حقا وجود؟
ليس بوسعها الآن سوى النكوص في غيابه لأنها بلا صوته المحتبس الرقيق البخيل السلطوي الفارغ، الذي يشعل سيجارة .. وحدة ما لديها، تشكو منها، يغتصبها حرمان صاخب وصموت وحائر وهائج.
تتلذذ، تتعذب، يلهيها التلذذ عن العذاب، تتعذب ملهية، تتلذذ معشبة، تتعذب ثم تموت.
تتشابه في عقلها (الذي شاط وبات يوزع توترا على المطمئنين مجانا) تصوراتها المستقبلية الماضية عن شكل موتها والبالوعة.

يبدو لها ذلك التجويف المفترس الذي يتوسط الجزء السفلي من الرأس الممسوس الذي يعلو الجثة المتحولة إلى قطع لحم أزرق بني، كلون جسد قطيفي متكسر، لا نهائي وراكد من الماء المظلم المتسخ، مثل بالوعة تطفح دماء وقبلات.
«التهمتهم جميعا يا دكتور»، أجابت الطبيب النفسي ذا الشعر الفضي والعينين الورديتين والضحكة المستطيلة- التي أحيانا تأخذ شكل الشمس وملمس الحنو - حين سألها عن سبب محاولتها لقتل شخصها الكريم.
ابتلعت كل الأسوياء العامرة أمعاؤهم بوجباتهم المنتظمة المكونة من أوجه متعارف عليها، وممارسات جنسية "متواصلة"، وأرز وملوخية، ولا مبالاة، وأسئلة عن مدى إجادتها للكمبيوتر.
ابتلعتهم جميعا في حالة تاله موحشة متوحشة.

مي عبد الصبور

(الساقان خشبيتان والقلب من ماس. بطنها أوسع من البحر ورغبتها في الاختفاء مجنونة. لها هوية غير محددة مثل هوية رب) ابتلعتهم جميعا من نشوة تاله عاجزة. ثم راحت بعد ذلك تتقيا البراز الناتج عن عمليات هضمهم التي تحتاج- بلا شك- إلى إرادة بشر. ابتلعتهم جميعا مثل موت.
«ما الذي أحدث كل هذا؟» سألها الطبيب فهلت عليها نسمة اهتمام رقيقة، ثم بدأ في ضحكته المستطيلة تلك، ثم انتهى منها. هكذا.
«قاتل»، كادت تفكر لولا الياس المتاصل كالمسمار المغروز في عمق المخ «كان يمكن أن تكبر وتصبح ريحا قوية تحرك المراكب المرتدة»، ثم همست بصدق: «لا أعلم».
تكورت في عقلها الحيرة مثل جنين بلا ذاكرة ذاتية فهذه كل هزائم البشرية.

ثم نطقت عن وهم؟!
«أحببت رجلا منذ خمسة الاف عام ثم شعرت أن أعضاءه ومخه اختلطا عليه مكانيا ووظيفيا وغائيا، حرمان يعتقلها حرمان يود لو أوتى قليلا من العقل أن يتساءل.
«لقد حرمنا من انهمار الشاعر يا دكتور ها ها ها»، ترنمت تضحك ضحكة كالورقة، وجهها بله وظهرها أنين..
انتفضت واقفة وراحت تدور حول المكتب والكرسيين على جانبيه فى خطوات واسعة وخفيفة مثل شبح فتاة كانت حاملة ثم ماتت. «ثم كنت رائعا أيها الطبيب المستبشر خيرا، راحت تشرح له وقد ولدت على شفتيها الباهتتين ابتسامة مغرورة تكاد لا ترى، «حين أزمعت ذات جلسة أن تنزلنى من فوق الصليب أنزف آخر قطرات حب مستحيل لأناس معرفتى بهم سطحية... كدت أصدق فى تلك الجلسة أن الحب فضيلة».. وضعت يدها على كتفه تشجعه وتعزيه على فشل العلاج.
«صليبك صنعته بنفسك» قاطعها لأنه كان يريد أن يمنعها من التفلسف والحركة الزائدة غير الهادفة.
«لست متأكدة من ذلك» استمرت فى غيابها» ولكن ما أعرفه هو أنى قلبت بذلك الذى حدث كل الأنبياء الذين سوف يجيئون مقدما، حين جعلت من الامهم نكتة. استطردت، أنا نادمة.
«المسيح لم يكن منتقما ولا بغيضا»، رفع صوته كأنه ينادى شخصا بعيدا وقام من مكانه فأجلسها ثانية وهو يقول: «لم يكن بغيضا ولم يمارس ذلك العدوان الخفى انزلى وأعيدى إحياء موتاك، كان المسيح نبيلا ومتساميا وصانعا للمعجزات.»
كادت تحدثه عن اكتشافها لتماثيل البيتا لمايكل انجلو . كانت تود أن تقول له إنها فرحت ونسيت إلى حد ما احتمال أن تكون محض مختلة عقليا حين رأت صور التماثيل فى إحدى المجلات وتهيأ لها أن انجلو أيضا كان يعرف أن للمشهد أكثر من إخراج و أن للنبل وجها سقيما متقلصا.
اتسعت عيناها مندهشتين كأنها تراه واقعا لأول مرة ثم قبلت يده التى مازالت ممسكة بها «انزلنى مثل أم من فوق الصليب»، راحت تحدق فيه قائلة: (وكانت تشعر حين قالت ما قالته أنها مغرمة به): «ثم سرت بعيدا تهز رأسك وتتمتم ببعض الألفاظ الطبية غير المهذبة مثل نزعة استعراضية وخواء وغباء... كنت أود أن اتجه للبغاء»، صرخت مؤكدة على اخر كلمة ثم راحت تسعل وتمخط وتشد خصلات شعرها البطلة التى تحاول التشبث برأسها (الذى بات الآن مثبتا على عنقها بالعكس) رغم الجاذبية الأرضية.
« كفى عن النظر للوراء» صاح هو الآخر عن فهم حاد للموقف الوجودى للشخصية الاعتمادية- السلطوية، متجها إلى موقعه الأول.
«لقد اختلط على الماضى والأبد، أجابت بلا عصبية وبلا هدوء ، وكانت تدعى أى معنى لذلك الصياح وسط الدائرة اللزجة الذى لا تكاد تعنيه. إذ أن كليهما استهوته الفكرة فنظرت نحو ساعة الحائط وحين لم تفهم إلى ماذا تشير استرسلت: «كلاهما هارب دائما ومحدد وخاص جدا مثل شهقات القلب المذعور وممارسة الاستمناء من

وراء ظهر الوالدين، ومثل العشق»..

همستها على استحياء تلك الكلمة الأخيرة، بل خرجت تلك الكلمة اللعينة رغما عنها من فم كان يساقط منه اللعاب بغزارة نتيجة أخذ جرعة زائدة من المهدئات العظمى.

«ماذا قلت عن المشاعر؟ أين قلت ذهبت المشاعر» وجه لها ذلك السؤال غير المواتى بنبرة مهينة تعلو فوق صغائر الأعراض.

. «فقدناها» طمأنته وهي تدير روحها نحو النافذة المفتوحة، «مع شريطة الصغيرة والحصان الحلاوة اللذين ضاعا يوم عيد المولد».

لم تسل الدموع من عينيها حين نحت بيأسها في اتجاه ذرات الأكسوجين الطليقة وضجيج الشارع الضاحك ورنين الهاتف المطمئن المتكاسل وأطباق شربة العدس في الشتاء وذرات البرد المزعجة وأفراح المولد. بل راحت تستدعى ذكرى بعض الأصدقاء الذين يعملون في مجال التنمية الاجتماعية. أقسم لك أنها فعلت ذلك. لكنها اندفعت أمام عينيها صورة امرأة ضرطت من رأسها (الذى أخذ وضعا غريبا في منتصف بطنها عند السرة، التى تاهت بدورها من مكانها، ربما تلاشت تماما..) اندفع أمام عينيها مشهد امرأة رأتها حوالى ٧٢ مليون مرة. كان وجهها ملطخا أسود. (لعلها دهنته بطلاء تنظيف الأحذية إمعانا فى القبح ولكن يا ترى من أين أتت بثمنه؟ ربما كان أحد ماسحى الأحذية من أصدقائها المقربين الذى- لا يستبعد- قام هو بوضع المكياج لوجهها السمكى المحدق فى لا شئ، ثم راحا يضحكان كل فى سره). راحت تلك المرأة تتخلص من الجلابية والسروال اللذين كانت ترتديهما ثم جلست على الأرض، ساقاها متباعدتان ، تشم رائحة العفن. بجانب قطة صغيرة صدمتها سيارة كبيرة، تداعبها وتقول لها أشياء.

المريضة خافت. كما استطاعت أن تستنتج من اشعالها لسيجارة وجذبها لخصلة من شعرها وبداية رجفة تحللت إلى ساقين يهتزان فى عنف ثم ينخلعان من مكانهما تماما. لم تعرف ماذا تفعل بجسدها غير المبرر وغير المترابط وغير المتلاشى فاعتدلت على مؤخرتها وحمدت الله على الكرسى الخشبى في العيادة، مؤقتا. مؤقتا. لم تمنحها أية راحة تلك الكلمة: مؤقتا، رغم أنها راحت ترددها بصوت عال عدة مرات، لأنها كلمة كاذبة تدل على مفهوم كاذب وشرير. فكرت فى أن تندفع خارج العيادة وتدير الثدى الآخر لأول رجل تقابله فى الطرقات، على شرط أن يكون ذلك الرجل ممن يداعبون القطط الميتة. عجزت عن فعل ما قررته .

قررت أن تتسامح! بدا لها ذلك أكثر الأفعال جمالا. احتضنت جسدها الوحيد.

راحت تهمس بأبيات شعر كانت لاصقة فى حلقها منذ.. نظرت نحو ساعة الحائط "المؤكدة".. منذ أول المراهقة:

«أحيانا أهتف يا رباه أقسى علينا

علمنا أن نتمزق بإرادتنا الهباء

فى منقار الأيام

علمنا أن لا نمثل للموت»

نظرت إلى الإنسان البرئ الجالس أمامها واقترحت «هل أحكى لك حلما كنا فيه سويا؟ كل ما أذكره من هذا الحلم الذى حلمته منذ بضعة أيام أنك

اخذتني معك إلى حديقة الحيوانات حيث تعمل طبيبا. سرنا معا في حدائق وأروقة منها رائحة زمن ثقيل، ثم وصلنا إلى حجارة كان يقف خارجها على الحشائش حمير وبغال بيضاء ناصعة. دخلنا الحجرة وكان بها عدد من الناس جالسين على كراسي ملتصقة بالحيطان في شكل مربع، وكانوا يتحدثون. ادخلتني الحجرة وقلت لي اجلسي معهم ليشرحوا لك بعض الأشياء. كنت افهم انهم أطباء واخصائيون نفسيون. جلست بجانب احدهم فقال لي: هذه حجرة الباثولوجي، نضع هنا الحيوانات المريضة والتي بها عيب، ثم أشار إلى السقف. نظرت فرأيت أنهم علقوا أحد الحيوانات الغريبة لكي يعرضوه.

لا أعرف ماذا كان هذا الحيوان بالضبط، أو ربما لا أذكره الآن، لكني ساصف لك شكله الذي أذكره. كان يشبه الزرافة. وجهه كان طويلا وفكاه كانا طويلين وكانت أذناه قصيرتين، لكن، أغرب ما كان في هذا الحيوان انه كان له عين واحدة. قال لي الجالس بجانبي إنه ولد بعين واحدة وبلا جسد.

قامت المريضة من مكانها وراحت إلى ركن الحجرة عند النافذة حيث جلست على الأرض، ثم استرسلت:

«أما عينه الواحدة هذه فلم تكن في وضعها الطبيعي من رأسه، بل كانت معلقة ومتدلية من مكانها ومثبتة في رأسه بشئ طويل يشبه الخيط الأسود أو الشعرة السوداء. عينه نفسها كانت مثل كرة الاسكواش السوداء. كانت تدور حول المحور المثبت فيه الخيط كانها مروحة فتهب على جميع أركان الحجرة وتكاد تلامس وجوه كل الجالسين. وفي كل مرة كانت تقترب من وجهي كنت اقشعر واقول لنفسي: «ستلمسني، بل ستتوقف عند وجهي أنا. فانا دائما ما تحدث لي تلك الحوادث المخيفة». ولكنها كانت تتمهل قليلا عندي ثم تستمر في دوراتها المعتبة».

أحاطت المريضة ساقيها المثنيتين ودفنت راسها في مخبأ جسمها واستمرت تحكي:

«أما عن باقي الحيوان، فكانت رقبته طويلة وكان له جناحان يشبهان جسد الطائرة الورق، فقد كانا ملونين الونا زاهية:احمر، اخضر، اصفر... ولكنهما كانا لا يتحركان إطلاقا، كانهما شلا. بدا لي الحيوان خائفا قليلا.. لم اشعر انه كان خائفا كالأحياء... الإحساس الذي اتاني بالضبط انه كان بلا عقل ولكن وجدانه قد استسلم لذعر عميق وعبثي ورتيب وبعدها جئت انت ووقفت على عتبة الحجرة وقلت لي: «هيا لااذكر أكثر من هذا».

«لم تجبني على سؤاي ل عما حدث للمشاعر». أعلنت نهاية الجلسة، ثم اختفى الطبيب والمريضة ايضا. هل لهما حقا وجود؟

«اعتقد أنها اختنقت خلال السنة المئة بعد الألف الأولى» اجابت من قلب انفجار الفوضى المتشظية خارج إطار الوجود، «اختنقت تحت وطاة يد ثقيلة مترنحة، وبسمة ليست واثقة وامر ونهي وبرود. الحال الآن بالطبع : رعب يسود. وعجز»

معزوفات قصيرة

إلى عثمان حسين

خوف

ذات ظهيرة ساخنة وعلى شاطىء بحر هائل الأمواج ، بديع الأفق جلست الفتاة الشرقية الشابة تحت ظل شجرة ، وحيدة ، صامتة ضجرة ، خائفة بين أهل لا يكفون عن الزجر والأكل والثرثرة ويخافون الضحكات العارية وضياء الشمس ويرتجفون أمام أمواج البحر وإلحاح الرغبات.

دموع

كانت تجلس على بعد مترين من طاولته ، كانت وحيدة وكان وحيدا ، لم يكن يعرفها ولم تكن تعرفه ، لكن هاجسا قويا هبط فجأة فوق مخيلتيهما رسم لها مشاهد غنية خضراء راقصة من الألفة الحميمة والأحلام المشتركة ، افترت شفتاه عن ابتسامة ، افترت عيناها عن دمعتين كبيرتين.

صفقة

كانت الأرملة الشرقية الوحيدة تلملم بصمت من أرجاء ذاكرتها نثار بهجتها المحطمة ، فقد رحل الأبناء والأحفاد بعيدا مرج أخرى وسوف يمضى زمن وغد آخر قبل أن يأتوا ، لم تكن الأرملة الشرقية الوحيدة قد عرفت بعد أن الطالب الشرقى المغترب الذى يسكن وحيدا فى غرفة صغيرة قبالة بيتها يرقب وحدتها وضجرها وصمت بيتها منذ رحل الأحباب وأنه يرسم خطة محكمة التفاصيل للانقضاض على بقايا عذوبتها الغاربة.

بوس

الفتاة الشرقية الناعمة التى تزوجت هذا اليوم وتنتظر الآن زوجها على فراش وثير فكرت مليا فى نصائح صديقة قديمة لا تذكر اسمها الآن: كونى عاقلة فى الفراش وردى على القبلة المحمومة بلثمة خفيفة.

فانتازيا

الصديقة السويدية الجميلة التى أراسلها منذ عام أرسلت لى تقول ردا على اعترافاتى لها بأننى لم أنم مع امرأة فى حياتى قط وأن آخر زيارة لى للبحر كانت قبل ست سنوات وأن

زياد خداش

الدخول إلى القدس يتطلب تصريح أبرزه للجندى الواقف على أبواب المدينة وأننى أحصيت فى نهارٍ واحد ستة وثلاثين عراكا بالأيدى بين سائقى مدينتى.

صديقى المبدع: المبدعون فقط هم القادرون على خلق فانتازيا مدهشة تكون بديلا عن الواقع المحلى الذى يعيشه أنسانكم، وممرا عذبا نحو مناطق مجهولة فى النفس الإنسانية، عندما تتمكن من تحويل هذه الأفكار المذهلة إلى قصص قصيرة أرجوك أرسلها لى فوراً.

ضحكة

وسط المدينة الشرقية المغبرة والمكتظة حتى الثمالة بأنات الجوعى ونتن الموتى وهزال الباهتين لم تتمكن الفتاة الشرقية الصغيرة العذبة ذات مساء ناعم من قمع ضحكة عالية مشتركة مع صديقاتها اهتزت لها جدران المخيلات المرهقة، ولن تتمكن بعد ذلك أبدا طيلة حياتها التى ستزدجم بالقتل والكوابيس. والأوجاع الممتدة من تحاشى غضبة جدة خشية النظرات طاعنة فى التهديد والتمتمات، وتقبع وحيدة فى غرفة معتمة.

شرخ

الفتاة الشرقية الجميلة المثقفة لم تتمالك نفسها من الحيرة والضجر والحزن وهى تكتشف فجأة أن الرجل الشرقى المثقف الذى يتسمر أمامها منذ ساعات ويدعى الإصغاء الكامل لأفكارها الساخنة حول (النزعة العجائبية فى عالم زكريا تامر) لم يكن ذكيا بما فيه الكفاية ليخفى معالم توتر غريب ارتسم على صورة بلل مرتبك فى مساحة مرتعشة من بنطاله الرمادى.

أمنية

هل تدرى بماذا أرغب الآن؟ أرغب بالجلوس على قارعة طريق فى مدينة شرقية صاخبة، مضاءة كليا فى الليل، تضج مبانيها وشارعها ومؤسساتها بالرغبات المنغلتة والأفكار الغريبة والأحلام المدمرة والموت السريع ويمول الرهبان وازدهار البذاءة، لا أحد يعرفنى ولا أعرف أحداً، فقط أجلس للمشاهدة وقراءة الأفكار والأحلام: ألغى وجه كاتب سلطة، أحذف ضحكة سياسى ممل، أقرأ أفكار راهب تقى، أقرب حيرة مومس شقية أبعد عربدات سكارى أثرياء، وأوقف صورة آباء فقراء ينهشهم الخوف والضجر على مقاعد متهالكة فى حانات حقيرة، أتأمل الصورة طويلا، أتحسس تفاصيلها بأصابع مخيلتى، ثم أنخرط فى البكاء.

أقاصيص

ماهر منير كامل

نقطة نظام

في العراء تدربوا على استعمال السلاح السري، بعدها انقسموا إلى فريقين: "فريق تخفى... وفريق قام بدور المواطن" .. أما الصغير الذي لم يتعد حد المعرفة، فقد راح يفتش في محطات الأخبار على أبيه المفقود...

صور ضوئية

أمام المرآة قلد حركاته .. تسريحة شعره، طرق كلامه، صمته، حالات هياجه، نفس العبارة "حرام عليكم" من شفتيه المتذمرتين خرجت بنفس النبرة المميزة .. لازمة في حجرات العمليات ... اخترقت عيناه مع مشرطه جلودهم باحثة عن الشهرة .. بذرات رأسه لهث خلفه مسجلا ملخص كلامه .. مجبرا خاض قلبه تجربة مشابهة لقصة حبه - يوما بعد يوم - استفحلت الحالة - ظهرت الأعراض (عنيفة، جلية، عميقة) .. تهامسوا عن الأصل والصورة ... طارت ثرثراتهم إلى مسامع الأصل .. استدعاه مستفسرا .. في كسوف وخجل البكر نظر إلى كرسيه الذي بدأ يتعاظم في مخيلته وبكلمات شبه محفوظة تمتم.

هل يدرك اللون بأنه مع مرور الزمن يبهت...

بصقة

كان يكره أبيه .. فبصق على صورة ذكراه .. بعد فترة كره أخيه فبصق على داره .. مع الوقت بصق على ظلال الناس.. من رأى حالته... اشمأز وحذره بأن الجفاف أصاب بدنه .. وأنه لم يعد فيه غير لسان يستحلب العلقم أما هو فلم يهتم وبينه وبين لسانه - صمم على نهاية الشوط، لكن المرأة التي تكره المارة وتدلق عليهم - على غرة - مياهها المتسخة جعلته يرجع بصقته لجوفه...

اقتراض

كان يسلفني.. .. ثقل الدين ... مددت له يد الرجاء وعيني الانكسار، فتلونت سحنته بالسخام - جاهدت بجمع ماء حيائي - أرضي جرداء - لسانه (هذه المرة) خرق أذني... ذهبت لداري مهموما أبحث فيه ... وجدت امرأة وأطفال .. فاضلت بين المرأة وحليها .. وهي مستغرقة في النوم جردتها من أساورها وقبل يقظتها كنت اشتريت غيرها رخيصة...

زواج

قبل النوم جهز ميزانه .. ألقى في كفتيه وزناته .. طبت كفة الشر .. فساق نفسه لآلة عذابه المكونة من "محول صغير، وسلك عار" يمسكه بيده فتسري كهرباء العقاب في بدنه .. فينام مستريحا .. في الصباح عاتب نفسه

فالآلة.. لم تعد تحتمل ثقل أخطائه .. فكر في آلة أكبر اشتراها .. بعد مراجعة حساباته المسائية وقبل تجربتها في نفسه .. سمع ضحكة مجلجلة تنبعث من سلكها العاري .. منفعلا حطمها .. ثم قرر الزواج بعد إضراب طال..

خضوع

أقسم بألا يذهب أبدا!؟

في الليلة الأولى: أرسلت شياطينها - بلع متفاديا صورتها - "قرصا منوما" ومرت الليلة بسلام... ففرح عندما نهض من نومه وأعاد القسم .. في الليلة الثانية : أطلقت عليه جحيمها - بلع متفاديا نارها - "قرصين هذه المرة" .. ومرت الليلة بسلام .. سعيدا استيقظ على قوة تحمله .. وأعاد القسم .. في الليلة الثالثة : ذهبت هي إليه ...ملأت فراشه بدفء جسدها الحي - بلع كل الأقراص المنومة متفاديا - لكنه قبل أن يخلد للنوم فعلها..

تجسس

الوجه مستدير، مفعم بالذكاء والفطنة .. الكاحلان مشعان برغبة القضم .. قال صديقي الذي يعمل معي في الشركة : إنها عاشقة ، سألته عن عاشقها .. أجاب (..) تعجبت!! اعتبرت كلامه نوعا من الثرثرة الدهشة .. مرت أيام ولم يسقط ما علق في أذني ، وأصبح وسواسا صغيرا يئز بين الحين والآخر، وكان على التحقيق بنفسي .. فحديثها معي يثبت بأنها (وردة طيبة على غصن طيب) زاد تسلط وساوسي .. صرت أتجسس عليها ، وأدمنت السير خلفها حتى الفيتني - ذات مرة - أنام في سريرها.

أسباب

شيء مفرح رؤيتهما - هو قصير، جهوري الصوت - هي طويلة ممتلئة ، هامسة العبرات - أحيانا مشيت خلفهما وأحيانا أمامها .. ومن مناغاتهما عرفت اسمهما ، تفاصيل حيل غرامها .. أصبحت عادة .. وذات مساء - وعلى غير العادة وجدتها نحيفة ، شاحبة ، تشوح بيدها زاعقة بعصبية فيه .. أما هو فقد ازداد طولا وصوته لم أعد أسمعه..

بغتة

جهز الملابس الثقيلة، الأحذية الرقبية ، المراجع ، القواميس، أطلس صغير لمدن انجلترا يوضح شوارعها - ميادينها - حدائقها - أماكن اللهو فيها - .. في الميعاد زعقت سيارة أجرة عليه.. نسمات الفجر البكر أغمضته عينيه قليلا فاقتحمته عوالم ملونة... لدقائق غاب في اللذة .. في منتصف الطريق.. تذكر وصيتها القديمة .. هز رأسه منسلخا من ذكرها - لم يسقط كلامها - لطم وجهه ليخرج من تأثيرها - لم يسقط كلامها - براحة بال، طلب من السائق الرجوع إلى الشقة لإحضار ما أكدت عليه دوما بأنه سيحفظه من شروره...

قضية

ربيت شاربي ...صار وجهي مقاربا لوجوههم .. استوقفني حامل الرشاش.. أخرجت له هويتي .. سحبني رغم

احتجاجي وتجمهر المارة حولنا .. دخلت المكتب الوثير .. أشار بالجلوس .. لوح بهويتي .. عن سبب تربيتي لشاربي سألني؟!.. اخترعت قصة وهمية .. انقلب لمجنون : كيف تفسر الفرق بين الصورة وشكلك الحالي؟!.. كدت أنعته بالخبل .. تريثت .. بلا سبب حرق صورتي انطفأت عيني وحينما استرجعتها .. وجدتني أرتدي بزة عسكرية وأحمل رشاشا ، أستوقف به من لا تعجبني هيئته.

عطف

في المحطة التالية ركبت .. جلست بجواري .. انبرت تحكي للركاب حكايتها .. لم أكن معها ، فقد كنت مشغولا بالرايات السوداء المثبتة على الجدران وحوائط الشرفات المعلنة عن أسماء الشهداء - بلا سبب مفهوم - لطمت فخذي .. كدت أرد اللطمة على وجهها ، لكنني رأيت في عينيها الحزينتين نداء كثيرا ما دربت نفسي على تجاهله .. تركت حكاياتها وشرعت تسألني : عن اسمي ، سكني ، كيف أعيش في بلادهم .. لم أرد - بلا خجل - عرضت على سكنا ، طعاما .. فراشا مريحا ... وطنا جديدا... لم أرد .. وجدتها تبكي بحرقة .. بعدها ألقت برأسها الساخن في صدري . نظرت للركاب أستنجد بهم ، وجدتهم شاردين .. ساهمين .. ربت على نهر ظهرها الدافىء وهمست لها بالموافقة...

أحلام نهارية

تطلع الشمس فوق سطحها ، يهتز صدرها الرجراج .. أركز عيني عليها - أذوب فيها .. تقف ساهمة - أفكر في التحليق والهبوط في مطارها الوردي - تغمض عينيها - أفكر في عبور كل نقاط حراستها تتأوه .. وبين نشوتها الغائبة عن الوعي .. أبصر يدا بلا جسد - لا تستحي - راحت تعبث وترعى في أحلامي النهارية.

نرجس وأخواتها

العينان حوريتان... الشعر قطار ليلي.. الوجه بدر صباحي.. تنقي الأرز في صينية مرتكزة على حجرها .. بجوارها كتابها المدرسي.. وجدته يثبت عينيه عليها .. ارتجفت... انشغلت في تنقية الأرز من الحصى.. طالت وقفته خلف الشرفة المقابلة - بطرف العين - لمحته - في مثل عمرها - ابتسامته جزلة خلابة .. فار ما بداخلها مرة واحدة - ارتبكت أكثر (انها طلعت تتشمس وتنقي الأرز وتستذكر) لماذا إذن تسمع نبضها السريع القلق في أذنيها الساخنة ، ولماذا ينتفض منها القلب متمردا منتشيا .. رفعت رأسها بحذر من الصينية .. مازال يتأملها بفرحة العيد... نسمة خفيفة تسقط قصة شعرها من حبستها .. تحجب بعضا من جمالها... لكنها كافأتها بمزيد من الألق والسحر النادر.

الواقف مازال مأخوذا من نفسه .. من تحت نادى عليها صوت تعرفه .. نهضت بخفة من جلستها الحالمة .. الأفراخ تقافزت حولها سعيدة رمت لهم حفنة من الأرز الأبيض بعدها أطرقت إلى أرض السطح مبتسمة وردت على الصوت : حاضر يا أمي....

بين نقطتين

قلت متأثرا .. بأنها تحب أخواتي أكثر مني - مع أنني الوحيد الذي يلبي كل طلباتها -

تجاهلت كلامى.. فاعتبرت هذا تصديقا على أقوالى ومــرت سنوات ولم أفاتحها فى ذلك الموضوع أبدا.. إلا أنهـا وقـبـل سقوطها من الدرج العالى لم ينطق لسانها سوى باسمى .. فصرخت بفم الكون .. فسمعنى الكون وعرف مدى حبى وحبها..

تشريفة

دب الخـوف فى قلبـه حينما رآها .. اقترب أكثر ... سأل شاهر السنكى : مـاذا حدث؟! .. حدجـه الجندى بنظرة أنسته كل شىء.. تأخر عن عمله .. بيـد أن الموقف أصبح ساخنا مشتعلا .. الجنود يهبطون من بوابة العربة الكبيرة المقفلة مشرعين أسلحتهم وأحزمة قنابلهم - عائلتى - مسرعا هرع إلى بيته .. طبيعية كانت الساعات التى مرت من ساعة حائطهم .. نزل مرة أخرى ... كمن بالشارع الجانبى .. يرقب عن كثب .. وجده - صاحب الرتبة الكبيـرة - يخرج من العمارة الجديدة التى كانت شاغرة.

أحلام مثلجة

ابعـدوا .. هذا الكلب عنى .. كيف دخل على حجرة نومى؟!

"الجملة مكتومة فى حلقه"

صوت الكلب .. مازال يزمجر.. يستعد للهجوم.. "يستغيث طالبا أى نجدة"

لو كنت مكانه لأصابتك الحالة : تصرخ بجنون ... تدفع بيديك المرتعشة أوهاما غير مرئية ... سعار .. هجوم .. سعار .. لكن عجينته كثر فردها .. لها .. إعادة تشكيلها .. لذلك فقد تناسى - فى أقل من الثانية - "حكاية من يزوم... يزمجر - يستعد للهجوم" واستبدل - كمحترف - تلك الأفكار الشبه نائمة... بفكرة (غزة - أريحا).

صافية..على غير العادة

المسـألة فى غـاية البساطة: خطوات قليلة .. إغماض العينين.. ترك الثقل يتهادى ليسقط مرتطما مرة واحدة .. ثم السكون فى راحة..

سطح الدور السابع .. اليـوم عطلة .. الروح والوسواس فى معركة غير متكافئة .. مناظر بؤسه .. يأسه .. قلة حيلته تزداد كثافة .. لزوجة .. يقترب .. يقـدم على... ينظر إلى أسفل : هوة سوداء - بلا قرار - يرفع رجل ، يقفل عينيه ..(ى) .. يسبح كروان "الملك لك... لك .. يا صاحب الملك" فجأة يستيقظ ليله .. يلتفت إلى السماء باحثا عن مصدر الصوت لا يجد غير - صافية .. نجومها لامعة جدا... جدا) وهو الذى أكد أكثر من مرة لأصحابه هذا الصباح : بأنها ستمطر أسبوعا متصلا!!.

ربما

كانت قطعة الخراب المقسمة أمامنا "مهملة" .. يتوقف عندها الكلاب والقطط ليلا.. ليسرقوا دقائقا ليست لهم ، وكنت أراهم بعينى رأسى، فأرفع صوتى مستذكرا دروسى .. فيسخن دم الحياء فى عروقهم الباردة فيرحلون...

وجاء صاحب الأرض .. بناها .. سكنها مفروشة .. وكنت أرى بعينى رأسى النساء وهن بملابسهن الداخلية - بدون حرج - والرجال أيضا .. ولأننى كبرت عن ذى قبل .. ولأن أبى لا يحب المشاكل - كعادته - فقد جهزت الاستريو الكبير وضبطت المحطة على إذاعة "القرآن الكريم".. ووجهت السماعات على نوافذهم ... "فربما"...

ثلاث حكايات من دفتر الجوع

أحمد ربيع الأسوانى

يوم الترقم

عبر البراح الممتد وأمام البيوت التى تطل عليه وقبل أن تبزغ الشمس ويتعكر لون النهار بالقيظ والأتربة يذبح عم عباس جديا مخصيا أو نعجة عقيم .. يسلخها ويفرغ أحشاءها ثم يعلقها لدى منتصف البراح على نهاية أحد أفرع شجرة الصفصاف .. يحيطها بقطعة من القماش المبتل .. عقبها يجلس مستندا بظهره إلى جذع الشجرة مادا ساقه الخشبية أمامه وجاعلا بالقرب منه ميزانا صدئا وقطعا من الحجارة معلومة الوزن يهش الذباب ويلوك طباقه الردىء انتظارا لمقدم العملاء.

يلمح الولد يوسف بعضا من الكبار وهم يتوافدون تباعا بصحبة أطفالهم، بدوره وعلى أطراف أصابعه كالطير المهيض يندس بينهم .. فى سعادة وشغف يحدق فى تأرجح خيوط الميزان .. يتابع أصابع العيال وهى تمتد نحو الذبيحة يسمون الأعضاء ويحصون الضلوع ويحاكون صوتها قبل أن تذبح دون أن يزجرهم عم عباس إكراما لذويهم .. يرصد الولد يوسف زخات الانتشاء وهى تجوس عبر المآقى يهوى الساطور على الذبيحة محدثا ذلك الصوت اللزج .. ينصت إلى خشخشة النقود الورقية ورنين المعدنية منها بين الأصابع ورغما عنه تنشط الغدد اللعابية ويقف الاشتهاء على شفتيه بلا حذر وتعلن الأمنيات عن نفسها دون مواربة.

– لمن هذا الولد

يفيق من دوامة الاشتهاء .. يلملم شدقيه ويتوقف عن ازدراد الريق وغشم التحديق .. إلى الوراء يتراجع خطوتين .. دون اكتراث ويداه مشغولتان يغمغم عم عباس بضيق

– يا لطيف .. النظرة فقأت عين الجمل وفلقت الحجر الصوان إلى نصفين والحرمان يولد الحسد

– لمن هذا الولد"

يصرخ عم عباس

– ألا تعرفونه !! ابن المرحوم سيد

يمنحهم الولد يوسف فرصة قراءة تفاصيل المعاناة عبر وجهه وإظهار الود المحسوب وتدبيج عبارات الثناء الفاتر .. تمتد إيديهم نحو رأسه .. يمسحون براحاتهم على شعره .. يفركون كتفيه .. يعدلون من وضع ياقة جلبابه ،، يقلبون أبصارهم وشفاههم .. يسترجعون الذكريات مع أبيه ثم يتسللون بلفائفهم وأطفالهم الواحد تلو الآخر لإعداد وجبات الترحم على الأموات.

تكاد تتعثر فى الحياء وهى المدركة لموازين الكون وحقائق القلوب , تقبل من الخلف وقبل أن تستقر راحتها حول معصمه ودون أن يتلفت يدرك حضورها فيجذب نفسا عميقا وتستقر عبر روعه

سكينة .. يهدأ وينداح الاشتهاء إلى حين .. تجذبه فيستدير كالدمية .. تسحبه فينبعها مستسلما .. يبتعدان عن الأعين المشدوهة ورائحة الزفاره وطنين الذباب.

– هل تحب أمك؟

بها يزداد التصاقا وسخافة السؤال يعطيها صفحة الوجه الجديب معاتبا فى صمت ويرف البدن الصغير من أعماق اللحم.

– إن كنت تحبنى حقا فلا تذهب إلى هناك

– ولكن أبى...

تداهم عودها رجفة تسرى إلى معصمه الهش فيمسك عن الاسترسال فى الحديث .. تهمس بالق عطر يخالطه حزن يلجم الكلمات

– الله يرحمه .. اقرأ على روحه الفاتحة.

يجوب ببصره السماء ويقرأ .. ملتحفان بالصمت والوقت الصابىء يدلفان إلى الدار وبعفوية وكأنهما يتوقعان رؤيته ينجس الشوق كزوبعة فيرسلان بنظراتهما حيث كان مجلسه المفضل .. فيما بعد يبذلان جهدا خارقا فى البحث عن مخرج كى يواصلا حديثهما العادى من جديد.

العطية

للمرة الثالثة ليلا والمكان سره المدينة حيث البنايات قديمة وشامخة والبلدة لم تهجع بعد ومواء القطة العجوز يحاصرها ويتعقبها أينما ذهبت عندما تدرك أن الميدان الفسيح قد كاد يمسك بها بزحامه وأضوائه المتباينة تتوقف والنظرات مستغلقة عن الفهم والتفسير وعضلات الوجه تنكمش وتنبسط كلما مر شخص بالقرب منها .. تنكس الرأس وعلى مهل تعود أدراجها تارجحا عبر الشارع الجانبى المظلم وهى لا تفتا تتطلع حولها بحذر يثير الريبة .. أسفل إحدى العمائر القاتمة اللون تستجلب قسطا من الدهاء الساذج فتتلكا وهمسا مشفوعا بتمتمات وغمغمات مبهمة تلاغى القطة الدؤوب وتداعبها بمقدمة الحذاء .. تدعك عينيها وبنظرات تبدو كأنها تحشد من خلالها كل ما يتبقى من فلول البصر تنظر إلى أعلى .. تستند إلى إحدى العربات المتوقفة وعلى مقربة منها يمرق فار ويلوذ باكوام القمامة وتنتبه القطة بعد فوات الأوان.

بتثاقل مشوب بالإرهاق تلقى بحقيبة القماش بين ساقيها وبكلتا يديها تحكم من وضع الإيشارب حول الشعر الأشيب .. تتثاءب وترفع يدها بالقرب من فمها .. يحتل قسمات الوجه عبوس يخالطه توجس ساذج وكبرياء بالكاد يستبين .. تقعى إلى جوارها القطة .. يترامى إلى سمعها صوت انفراج مصراعى نافذة أعقبه نداء طفولى خافت وصفير متقطع .. تنتبه لديها الحواس وتسكن الحركة .. تعتريها رعدة خفيفة .. تزداد حدة المواء وتتمسح القطة طلبا للود والونس . بخفة تلتقط الحقيبة ويزيدها التحفز طولا .. تهوى من النافذة لفافة ورقية ينجم عن سقوطها حفيف تسمعه فتسرع بوضع رأسها بين ذراعيها ويتقلص الجسد.

.. ترتطم اللفافة بمقدمة العربة ثم تستقر بالقرب منها .. تتملكها موجة عارمة من الهمة والتيقظ فتسرع بالتقاط اللفافة وما تناثر فيها .. تنحنى وتميل وتشب وتدفع بكل ما تلقاه إلى جوف الحقيبة .. تتطلع حولها .. تدفع بذراعها أسفل

العربة للإمساك بشيء استقر هناك فيختل توازنها .. تنقلب على ظهرها وعن معظم الساقين ينحسر الجلباب .. أسفل العربة تزمجر القطة الجائعة.. تنشال وتنهبد وتدافع عن نصيبها من العطية .. تصرخ المرأة وتسحب الذراع .. تنهض ارتكازا على الكفين .. بطرف الإيشارب تمسح الدماء المنبثقة من أحد الأصابع .. تمتصه بفمها وتتاوه من خلال التنهد الراكض .. تحمل حقيبتها وهى تكابد الوهن والضعضعه وتبتعد دون أن يسمع لأقدامها وقع أو خشخشة.

الصدقة

على حافة الترعة توقف الصبى الأغبر الأشعث عابر السبيل قبالة الرجل العملاق ذي العمامة البيضاء وطلب منه في حياء حذر وانكسار زاعق أن يمنحه كوزا من الذرة لوجه الله وصدقة تدرأ المصائب عن الزرع والضرع والولد.. اعتدل الرجل المحنى على سداده المروى فجفلت على الأثر مجموعة من أبى القردان وتبعثرت .. اغتسل من الطين وجفف راحتيه بذيل القميص ثم أقبل على الصبى صاعدا فى بشاشة مريبة وصفاء مصطنع وشبق فشل فى كبح معالمه .. صافحه بحرارة الكرماء واعتصر راحته الصغيرة بسعادة الإقراء.

.. سأله عن الاسم والبلدة.. قرصه فى الخد وكذلك مرر أصابعه على شعر رأسه المترب.

.. ابتسم الصبى واطمأن واقسم للرجل بأنه منذ الأمس لم يدخل إلى جوفه سوى الماء القراح مظمئة بدوره بان الكلب مجاب وسوف يمنحه بدلا من الكوز كوزين وأخبره أيضا بأن الصدقة تمحو الذنوب والاوزار وتصون فى البنت الشرف وتؤصل فى الولد طاعة من ثم أمسكه من ذراعه بحنو وهبط به المنحدر والصبى لا يمانع وغابا معا فى حقل الذرة .. تقصفت بعض الأعواد واهتز منها الكثير وتارجح .. طارت مجموعة أبى القردان ثم حطت على مقربة .. طفح المروى بالماء .. هناك زعق الرجل وغمغم وزمجر .. وعد وتوعد وأصبح للشهيق والزفير خصائص الخوار والصبى يتاوه ويطلب فى صوت كالرطن يمازج نبراته فزع طفولى الرحمة بدلا من الصدقة .. نادى فى غمرة انسحاق الجسد واحتباس الانفاس على الرب والأم والمروءة ثم أطلق عدة متواليات من الصراخ المكتوم بعدها خرج باكيا والوجه مخطوف فى صفرة الليمون يعدو ويقفز كالجذر .. ينكفيء وينهض ويتلفت حوله وكانه لأول مرة يدرك ما فى الكون من رحابة وضياء والرجل يتبعه لاهثا حاسرا الرأس يجر خلفه العمامة الملطخة بالأوحال بينما سرواله ملقى على الكتف يتدلى منه على الصدر خيط التكة الصوفى وممسكا بيده كوزا من الذرة .. راح ينادى على الصبى بصوت مبحوح طالبا منه التوقف ريثما يمنحه بقية الصدقة ..مبتعدا ومخلفا وراءه غلالة من هبو الأتربة راح الولد المفجوع يعدو على حافة الترعة دون أن يلتفت خلفه يطبق بيمناه على مؤخرته ويباعد فيما بين فخذيه ولا يكف عن النحيب والنهنه.

موت البرتقال

أشرف الصباغ

قلب الصغير

أدركت من صراخ أمي وعويلها أن حدثا جللا قد حدث، لكن قلبي الصغير لا يتسع له. بكيت لبكائها، وعندما احتضنتني قريبة لي زاد بكائي فأخرجوني من "المندرة". رحت ألعب مع العيال في الشارع. ولما اكتمل السرادق وضعوا الكرسي المذهب الكبير في موضعه تسللت من بين أقراني تجاهه، اختفيت تحته ورحت أقشر الطلاء الذهبي ووجه الشيخ محمود الشحات يكتمل رويداً رويداً.

حممتني أمي بعد انفضاض العزاء، وعند النوم ضمتني إلى صدرها وراحت تغني أغنية لا أنكرها، لكنها كانت تبكي، فبكيت لبكائها. وفي الحلم رأيت جدي للمرة الأخيرة.

وهبت نسمة

لم تحضر أمي بسبب زعلها مع جدي. ولم يحضر أبي لأن جدي كان قد طرده من الدار. لكني كنت الوحيد القريب من قلبها. ابتسمت لي فأجهشت بالبكاء، والقلب الصغير يكبر. فرت دمعة من عينها، أشارت لي فاقتربت. ولما هبت نسمة انطفأت لمبة الجاز وانقبض قلبي. وعندما صرخت عمتي انفلتت يدي من يد جدتي.

عبر أسلاك الهاتف

أجهشت أمي بالبكاء :

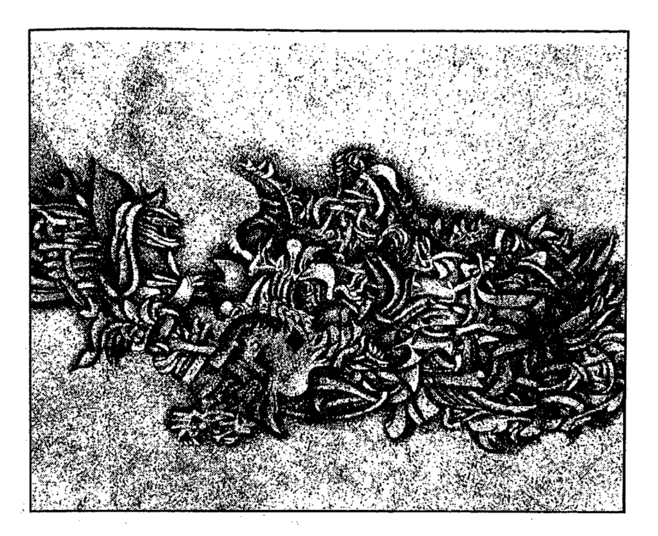
- البقية في حياتك يا بني..!

كان قلبي الصغير قد كبر وصار في حجم البرتقالة. نمت بجوار زوجتي وكان بطنها المنتفخ بيني وبينها، ولما لمحت دمعة في زاوية العينِ اعتدلت على ظهرها وأراحت ذراعها إلى رقبتي وراحت تدندن بأغنية لا أنكرها، لكنها كانت تبكي، فاستحضرت وجه جدتي في الحلم وكان مختلطا بصوت الشيخ محمد الشحات ابن المرحوم الشيخ محمود الشحات.

النسر

هبت نسمة محملة برائحة عرقه وشعرت بملمس ذقنه الخشنة. كنت دائما شديد النقمة عليه، لكنني كنت أحبه بيني وبين نفسي. وعندما كان يضرب جدتي كنت أكرهه من أعماق روحي. وفي الأيام الخوالي كان يشتمني بأبي ثم يهجم علي ويختطفني ثم يرفعني إلى أعلى في الهواء ويتلقاني، وكلما شتمته كانت ضحكاته تزداد علواً وصفاء.

ولما اتهمه أولاده بالجنون، وأولهم أبي، لأنه تزوج بعد موت جدتي، وكان السبب هو الميراث، أَبَىَ في قلبه أن يخضع، فطار بعيداً بعيداً وارتفع عالياً عالياً ثم هوى. وفي عتمة الليل كنت أسمع نهنهات ابنتي الصغيرة على ترانيم أغنية الأم.



أغنية مألوفة

شعرت زوجتي برفسات قوية في بطنها. في هذه الليلة طارت قشة من فوق سطح الدار القديمة وحامت طويلا طويلاً ورسمت دوائر كثيرة في الفضاء ثم ابتعدت. في الليلة التالية تكورت على نفسها وراحت تغني أغنية مألوفة للقادم الجديد. وفي الغرفة المجاورة رحت أحكي لابنتي حكاية طويلة عن أمي.

اللمسات الأخيرة

عندما انتهوا من وضع اللمسات الأخيرة على السرادق، تسلل ابني خلسة وجلس تحت الكرسي المذهب الكبير وراح يقشر الطلاء الذهبي. أما الابنة فكانت تجلس إلى جوار أمها لتحفظ أغنية مألوفة تمزق حنايا القلب. وفي الصباح أخبرني الولد أنه رأى أبي في الحلم.

موت البرتقال

تصاعد السائل اللزج إلي الحلق، كان مراً وحارقاً، وأمام العين تكون غشاء شفاف أحمر له طعم حامض، فنزت البرتقالة آخر قطرة وانفجرت.

تخليص الكتابة عن شائبة الشوب المكدر لصفائها ونقائها

مصطفى ذكري

قد يتصور البعض للوهلة الأولى أن الشيء نقى خالص عن شوب يخالطه ، ذلك أن النقاء أصل والاختلاط فرع عند القدامى ، ومنهم أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ذو التصانيف العديدة ، الذى اعتقد قديماً وهو واقف أمام خزانة مؤلفاته بنقائها له.

لم يكن يرفض تماماً الخوض فى جدل يدور حول التاثير والتاثر بين السابقين واللاحقين على اعتبار هذا الجدل كلام فى النقاء الباطن ، لكنه لم يكن يتصور لا هو ولا معاصروه جدلاً يدور حول النقاء الظاهر البسيط والبديهى الذى مفاده أن أبا عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ترسبت إليه خلسة ويغير علمه مئات الكلمات داخل تضاعيف مؤلفاته الكثيرة ، كما لم يتصور القارىء أن اسم هذه القصة هى محاولة مبذولة منى لنسخ عبارة محمد الشريف الجرجانى التى وردت فى كتاب التعريفات ونصها يقول ، تخليص القلب عن شائبة الشوب المكدر لصفائه ونقائه.

كل الذى فعلته أننى أبدلت القلب بالكتابة وما يستتبع ذلك من تغيير الضميرين العائدين عليه إليها. ليس هذا عن رغبة منى كى أوهم القارىء بعلاقة ما بين القلب والكتابة.

كأن تقول إن الكتابة تأتى من القلب أو على أقل تقدير يأتى بعضها من القلب والبعض الأخر من مكان مغاير مثل العقل ، بل كى أفوت على القارىء فرصة الاعتراض على سرقة اسم القصة وعلى اعتبار أن القارىء يعرف جيداً عبارة محمد الشريف الجرجانى الأصلية.

لم يكن الناسخ وهو عبد الله بن عمر الشافعى يفعل مثلى مع أبى عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، بل كان يقوم بتغيير مئات الكلمات داخل المتون الطويلة مراعياً الذوق الأدبى والصواب النحوى ، يفعل هذا بدافع من القنوط والملل ، فهو يعكف على النسخ ليالى طويلة يرسم الكلمات بخط جميل وينتقى نوع المداد والأوراق ويفاضل بين أشكال كثيرة فى تنسيق الصفحة ، قد يجعل الكتابة فى شكل هرمى مقلوب وقد يجعلها فى شكل مستطيل مع ترك فراغ نحيف على طرة الصفحة ينقش عليها اسم الكاتب ثم يأتى بعده اسم الناسخ، فعل كل هذا بإجادة عالية وسفسطة متأنية.

لم يبق إلا شيء واحد وهو أن يبدأ الكتابة من حيث تنتهى الكتابة وينفض عنها راغبوها.

كان قلبه يرتعش وهو يلج من برزخ ضيق لا يطلبه إلا المارقون المنقلبون.

كان زاهداً وجسوراً.

الزهد فى كونه أن أقصى نيل يبلغه هو الإشادة بحس خطه والجسارة فى سؤاله لأبى عثمان عمرو بن بحر الجاحظ عن مواضع الزيف التى يعرفها جيداً بحجة أنها غامضة وتلتبس عليه لاسيما وهو يعرف أن أسلوب أبى عثمان عمرو بن بحر الجاحظ يتسم بالاسترسال والاستطراد الشديد

هل كان يطمع منه فى كلمة يشتبه فيها الإطراء ، أم كان يطمع منه فى نظرة عجز عن التفسير ، أم كان فوق هذا كله وغايته الوحيدة هى أن يرى الزيف متجلياً فى أشد صوره قساوة.

الغريب أن أبا عثمان عمرو بن بحر الجاحظ كانت إجابته مراوغة وفاترة وبحدس صائب ينتقل إلى مواضع لم تمسسها الكتابة الثانية ، والغريب أيضاً أنه مع كثرة الكتابة الأولى والكتابة الثانية تاهت الحدود وامّحت الفواصل ، حتى أصبح عبد الله بن عمر الشافعى لايعرف المواضع التى كتبها ثانية فصار بذلك النقاء اختلاطاً والاختلاط نقاءً.

والأغرب من هذا كله أننى قرأت فى صباح يوم هذه القصة فى مجلة أدبية وكان عنوانها تخليص الكتابة عن شائبة الشوب المكدر لصفائها ونقائها إن أمكن.

أوراق البردى

محمد رفاعى

وحيد وجدته يجدف بيديه النخيلتين ، مقاوما الغرق بقاربه المصنوع بيديه ، وسط البرارى وأحراش الحلفاء الطويلة التى تحيط بحافتى الترعة المخضبة بالعشب ، كانت ملابسه قد أصابها البلل ، جسده النحيل قد أعتلاه الوهن . طلى الماء وجهه شحوب غريب وسحنته بدت لى نحاسية ، بدا - أيضاً - بريق عينيه لامعا وأنا ألمحه يصارع تيار الماء القوى المنحدر نحو الشمال مقتربا من حافة الترعة.

غارقا ، فى انهماكه المضنى فى أكتشاف آليته القديمة ، كان . ، يجوب بطون الكتب الصفراء والملونة طامسا النفس والعقل فى الهموم ، دون الذات المريضة التواقة للرحيل ، منذ عرفته لايكف عن فلسفة ظواهر الكون ، وأمور الناس الحياتية بنظرة قد تبدو مقبولة للجميع.

صانعا أشياءه الصغيرة ، مقاوما رسوخ الصخر وجبروته.

فى صهد الشمس وسخونة التراب تحت أقدامى العارية ، أنزوى فى ركن من جانب المدق ، أراقبه ، يصفى الماء من بطن القارب ، يجرفه نحو مستنقع جاف ممتلىء بنبات البردى يلفه النخيل المتشابك.

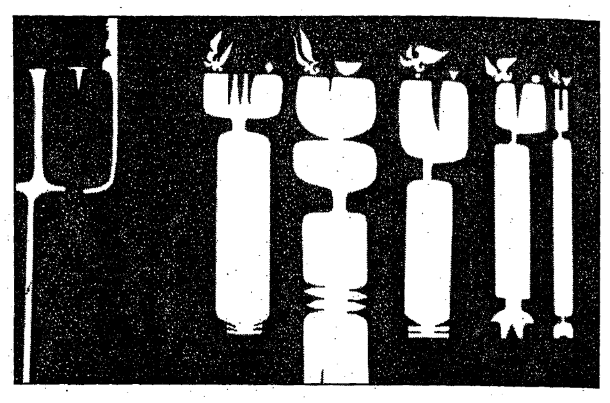
للوهلة الأولى - قبل أن يرانى نفض ثوبه من التراب العالق به والذى تحول إلى طين . مسح بكلتا يديه آثار التراب العالق فى أطراف أوراق البردى المتطاير على وجهه.

كنت مثله أسعى لتصميم مركبى دون شراع لتسبح فى محيطنا الصغير منسجما مع قدراتى المتاحة - فى ذات الوقت تقريبا - إذ انتهزت فرصة إنشغال النجع فى تشييع جثمان أحد الراحلين ، خطفت برميل من الصاج فى عز

الظهر - الآن أخفيه بجانب المدق خلف كوشة النخيل.

وراح يدارى خجله بابتسامة ، لمحتها من جانب وجهه الطفولى المكتسى بملامح الماء الجارى ، وقف لحظة قصيرة يتأملنى فى صمت ، كأنه يحاول اكتشاف شىء ما فى نفسى ، اقترب من جذع النخلة وجلس لاصقا ظهره على ساقها.

مدد قدميه إلى الأمام. كان يعرف راحتى الشبه أبدية فى هذه الجلسة ، مثله تماما جلست ، مددت ساقى. أحدثت صوتا وخطا فى التراب ، لامست أصابعى التراب الرطب ، أحسست بنشوة غامرة تملأ كيانى ، طوانا الصمت ، كانت صفحة الماء الجارى ولون الزرع الممتد أمام بصرى يريحنى ،رطوبة التراب بين أصابعى تطيبنى



، تغريد العصافير تقتل قلقي.

كنت أعرف رغبته في مواصلة الجدل دون وصول إلى بديعة اختلاف أو انسجام ، وربما لايعرف اللحظة . كيف يبدأ ، جعل يتأمل لون التراب وكأنه يبحث عن لونه ، كوم حفنة تراب ثم سواها .. حاول عبثا أن يقيم ما يشبه مسيجة ناقصة الازكان ثم محاها ، رسم خطوطا متقاطعة ، قد ظهرت أسنانه الطويلة خارج فمه.

"هل تذكر مجلة العربي"

كانت عيني راسية على البرميل المختفي خلف جريد النخيل وقلبي يدق بعنف ضربات متلاحقة "لا أتذكر".

"موضوع الملاح المصري"

"ماذا؟"

"الملاح المصري؟"

"آه"

"تذكرت؟"

"ربما؟"

قال: "إن أجدادنا القدماء اكتشفوا الأمريكتين قبل "كولمبس".. صنعوا مراكب عملاقة تجوب أعالي البحار .. أتعرف مماذا صنعوا سفنهم؟".

".....

"أوراق البردي"

"أوراق البردي؟"

وأخرج من جيبه عدة رسومات كروكية ، رسومات ممزقة من مجلة ملونة ، وراح يخطط في الأرض خطوطا غير متوازية ، اكتسى وجهه بجدية وصرامة غير معهودة .. تصبب العرق من على جبينه ثم مسحه بأطراف ثوبه وبدأ وجهه لامعا.

"في المرة القادمة أصنع مركبا تسبح في بحر النيل .. فهل تساعدني؟ هل؟؟.

من أسرار هذه المدينة

عبدالفتاح صبرى

(١)

لما تماديت فى سـمـاع الحقيقة.. أجبرونى على الجنون..
أفهمونى أنى مجنون.. أفهمونى أنى بحاجة للعلاج..
أجبرونى على دخول دار كبيرة تحوى عشرات المتهمين بالجنون.. أجبرونى أيضا على تلقى العلاج.. العلاج يتلقاه الجميع جرعات
من الأهانة المكثفة.. وفى لحظة جنون انزويت.. فكرت..
دبرت.. وتسلقت الجدار العالى نجفة مجنون.. وقفزت
فى نهر الشارع الحُرّ.. لمحت لافتة مكتب عليها مستشفى
المجانين.. نزعتها بقوة ووضعتها على أول دار قابلتنى
دار مركز شرطة هذه المدينة

(٢)

لما دلفت من سور المدينة لأول مرة.. فزعت حينما هاجمنى أول إنسان قابلته.. فقد غرز أنيابه فى لحمى.. تعجبت.. فزعت أكثر حينما اكتشفت أن الجميع يفتح فمه وينشر أسنانه.. الكل يتأهب لحالة العض التالية.. كان على أن أفكر بسرعة.. فانزويت أمام المرآة أشحذ أسنانى.. ولما انتهيت خرجت إلى الشارع.. فتحت فمى ثم نهشت أول انسان قابلنى.

(٣)

حينما رفضت الأوامر والتعليمات.. وساقونى فى أعماق الليل البارد إلى أطراف المدينة.. وفى أعماق الأرض أنزلوتى من خلال مزالج وفتحات تلو فتحات.. وانهالت على جسدى وأعضائى عشرات الأحذية السوداء تطبع بقسوة علامات وأمارات.. ولما انتهيت من صراخى وعوائى تكومت على أعضائى فظنوا أن روحى سافرت إلى السماء.. فحفروا لى حفرة صغيرة.. ونجوت لما نبشت الكلاب التراب.. ولما تعافيت.. عدت فرفضت الأوامر والتعليمات.

(٤)

بعد أن غاب وابتعد.. شده الحنين والشوق فعاد.. تطلع إلى حقول الدهشات حينما اكتشف أنها غير موجودة بالدار.. فلما سأل عنها دلوه على بيت فخم كبير فى آخر الشارع.. فلما طرق الباب خرج له رجل كبير يمتلك كرش كبير.. وأنف مفلطح غليظ.. وعيون حولاء.. فأغلق دونه الباب لما تيقن منه.. وأنسحب إلى الخارج حينما رآها لا تأبه لعودته.

(٥)

لما عاد خلسة.. اكتشف بعد سنوات الإبعاد.. لماذا أبعدوه قسراً عن مدينته.. فلما انتقل من شارع إلى شارع اصطدم بما هو مزعج وتيقن أن مدينته صارت غريبة وتحتوى كائنات غريبة تعبث فيها.. فحزن واكتئب وانسحب من كل المدينة.. ومات

الطابور

حسين حسنين - عمان

غرس أقدامه فى بحر من الرمال، وتطاول ممتداً حتى اللانهاية. وكلما دخل أحدهم من الباب النفقى فى السور العالى تقدم من يليه خطوة ليقف أمام الباب المغلق، وتحرك كل من فى الطابور خطوة واحدة بتثاقلٍ وملل. لم يكن أحد يعرف ماذا وراء السور العالى، أوما ينتظر الداخل هناك. فما إن ينفتح الباب ويدخل أحدهم ليعود ويغلق من جديد حتى تستيقظ فى نفوس الجميع التساؤلات الممزوجة بالخوف والتسليم بالأمر الواقع. وقبل أن ينفتح الباب من جديد، تكون النفوس قد هدأت وغرقت فى بحر من اللامبالاة والإذعان القدرى. ومضت الدورة على هذا المنوال ردحاً من الوقت، حتى انتصف النهار ووقفت الشمس فى



كبد السماء وأصبح الحر جحيماً لا يطاق، والطابور يتقدم خطوة واحدة كل عشرة دقائق.

وفجأة، انفرد من الطابور شاب أسمر تشع عيناه بالنار، كأنه مصاب بالحمى. اتجه بخطوات مترددة ولكن سريعة إلى الباب المغلق، وأزاح الواقف أمام الباب ينتظر دوره. انحنى أمام الباب ووضع عينه على فتحة القفل، وحاول جاهداً أن يرى شيئاً مما يحدث فى الداخل، وبعد بضع دقائق، استقام جذعه ولوح بيديه فى يأس، ثم قفل عائداً إلى موضعه فى الطابور بخطى متثاقلة. لم يستطع أن يرى شيئاً.

عاد الطابور يتحرك من جديد. ينفتح الباب فيدخل من عليه الدور، ثم يغلق الباب فيتحرك من يليه خطوة ليقف أمام الباب المغلق، فيتحرك كل من فى الطابور خطوة واحدة فقط، وقد غرقوا فى بحر من الرمال والعرق، واستوطنت نفوسهم اللامبالاة والإذعان.

أصوات جديدة

من ذا الذي يستطيع إلا أن يحب اعصاراً"

رنا تفكر هكذا، وتري الزينة المعلقة التي تملأ فضاء الحجرة أرجوحة الذباب، تتأمل خيبتها لأنها لا تستطيع تسلق سعف النخيل كالآخرين،تكتشف الوحدة، وتتمنى أن تخلع ملابسها وتسقط كجواد منهك.

رنا عباس التونسي مواليد ١٩٨١ وعندما نقدمها في "أصوات جديدة" فهذا لا يعني رهاناً مفتوحاً عليها ككاتبة في المستقبل، فالكتابة كالحب تفسدها الضمانات ولكننا نشير إلى كتابة في تلمساتها الأولى،،أقل تشوها بالتقنيات الأدبية وأكثر التصاقاً بسياق ثقافي وعمري مازال يتشكل لصنع ذاكرة قادمة •

إيمان مرسال

الزينة أرجوحة الذباب

الزينة المعلقة التى تملأ فضاء الحجرة والصالة الواسعة هى أرجوحة الذباب ، يتجمع حولها ويقف ساكنا عليها أو محركا رأسه الصغيرة المقززة ثم يطير ليقف على أى شىء، الآن سأمزق هذه الجبال والزينة الملونة ، بل ساحرقها .. الآن سأمزق كل شىء .. هؤلاء الذين أراهم يسيرون مطاطئى الرؤوس وهؤلاء الأطفال الذين يلعبون العاب المرضى وتلك النسوة المترهلات كاكياس القمامة داخل جلابيبهن أو فساتينهن الملونة ساحطمهن بقبضتى .. ها أنذا أشعر بالرغبة فى تحطيم كل شىء .. ثم انطلق هاربة إلى البعيد حيث الأفق الواسع ..!!!

الآن يجب أن تحضر أمى بسرعة لتضربنى وتمنعنى وإلا حطمت كل شىء، أنا الفتاة الضعيفة التى يستهترون بها .. عليها أن تحضر الآن وتمنعنى.. وإلا فإن قبضتى ستحطم كل شىء .. ثم انطلق إلى هناك حيث الأرض البعيدة التى أراها ولم يرها سواى .. ولكن إذا جاءت أمى الآن .. يا إلهى .. يا لى من مخلوقة ضعيفة .. إن قبضتى لن تستطيع التحطيم فهى ضعيفة .. وأنا نحيفة على أن أحطم هؤلاء الذين يستيرون نومى .. بل إن أمى تضربنى إذا لم أرتب غرفتى والمدرس فى المدرسة يضربنى دون سبب حقيقى إلا لأنيالا أعجبه .. وإذا لم أكتب الواجب يزداد ضربه لى أيلاما فهذه فرصته الذهبية .. ولكنى منذ الآن ساحاول أن أتعلم القوة أن أكون قوية جدا وساضرب محمد وحسام .. كلهم إنى أشعر بالإرهاق والعرق يبلل ملابسى ..

تدخل أمى الغرفة

وتضع الكمادات فوق جبهتي وتقول:
- ياه الحرارة عالية جداً..
لازم تنامي لا تتحركي لو تحركت من السرير ساضربك..!!
ما على إلا أن أغمض عيني الآن وأقول لأمي .. حاضر ..!!
أخرجوني من هنا .. من هذا القيد .. من هذا السجن لأنشر جسدي في كل مكان .. لا تقيدوا حريتي .. آه يا ويلي تضعون قيداً آخر حول معصمي الآخر ..
سأموت إذن سأنفجر وتفوح مني رائحة العفن وتقتلكم جميعاً..
الآن حان موعد وصوله بشاربه الذي يتسخ عندما يأكل .. وعندما يدفن وجهه في صحفة طعامه يزداد شاربه اتساخاً ويتلوث وجهه .. أشعر نحوه باشمئزاز .. يا له من أحمق .. إنه يحملني بعنف ويضعني بعنف في مكان ضيق.. تباً له .. مطالبة أن أسير معه مشواراً طويلاً دون إرادتي ثم يتركني في النهاية في مكان لا أحبه .. تباً له..
وللجميع . يأخذون حاجتهم مني ثم يضعوني في الظلمة مع الآف مثلي لا حيلة لهم سأهرب من مصير لم أختره .. آه هذا الولد الصغير يبتسم لي .. يمسك قيدي يكاد أن يحطمه بين أصابعه الحانية حطم قيودي أيها الصغير .. يا للأسف .. تأتي أمه تصفعه يحاول الصغير رغم كل شيء .. يعبث بقيودي عسى أن أنطلق وأطير مع الريح .. أذهب معها بلا توقف..
وعندئذ لن يستطيعوا مداهمتي ثانية ولن يجسروا على تقييدي ..
وسأذهب إلى الناس الذين يحبهم قلبي .. يحبون الفوضى .. والانطلاق يحبون الأعاصير مثلي فمن ذا الذي يستطيع إلا أن يحب إعصاراً ، تمنح اليقظة .. تمنح النور أحياناً..

الكلب

حل على الظلام وأنا أجلس معه ولم أكن أسمع سوى صوته نظر إلى ثم هز ذيله في استجداء وأخذ ينشج بشدة وأقول أسكت يا كلب اسكت يا كلب فينظر إلى بعينين زائغتين ثم ينبح بشدة وأصرخ اسكت يا كلب ودون أن أفكر في أي عواقب أمسكت بالقلم ثم قذفته به وجرى ولم أعد اسمعه وعندما حل الظلام وأنا أجلس وحيدة بحثت عن صوته أين أنت ، إذا أردت أن تنبح بشده انبح كما يحلو لك.

نوفمبر/١٩٩١

أحلام صغيرة

دائماً يراودني حلم أن أخلع ملابسي ثم ألبس زي القرويين ثم أنام على الخضرة مثل جوادين سقطا من كثرة الإنهاك وشيئاً غريباً يلوح لي في الأفق أن أركع وأصلي . إنني مازلت أعتقد أن ذلك ربما سيحدث لي يوماً من الأيام، أشاهد الذين يدخنون السجائر في إعجاب ، وأعقد العزم أني يوماً سأتدرب عليها ، مازلت أتعثر في كلامي أحدق في سعف النخيل زلت لدى الرغبة في تسلقه منذ تسلقه أصدقائي وأنا لم أستطع ولكنني لن أيأس ربما كنت دائماً طيبة إذ أن الفجر قد أتى وشعرت برغبة في الاغتسال ولكني لم أستطع تحريك قدمي وقررت الاستسلام لغفوتي وأنا أفكر في كثير من أحلامي

مارس/١٩٩٣

"سهاد"

فرغات قضبان الحديد المحيطة وقضبان النافذة ، صوت أختي يجيء وهي تمسك بالفانوس الأبيض ، أجلس بالركن ثم أسير في الشقة أشعر انى في قبضة السجان لقدنام الناس ، تؤرقني الوحدة، أستيقظ فزعة من الأحلام الحزينة، ثلاث نخلات كنا نلعب بجانبها أراها مخيفة وحزينة أفكر أن أضم أصابعى إلى بعض أحاول أن أجلس مع أبي وأمي استرجع ما حدث في الليلة الماضية وفي كل ليلة وأتذكر اننا في ليلة القدر وأتمنى أن تكون بجانبى وأقبلك دون أن يرانا أحد.. أشعر أن القضبان تطبق على وتخنقني، أتذكر الحكيم الذى سوف يدلنى إلى المخرج وأقول ما كان يقوله لى أخى الكبير عندما ينقطع النور أقوله ولكنى أشعر أن الشيطان بجانبى في كل مكان أقول بسم الله الرحمن الرحيم ثم أسير في الممر، ثلاث لوحات في الممر وقميصي على الدولاب يبدو لى كاسد سيقتلني الآن أريد أن تبتعد الأشياء عنى أجلس أمام مدخل الصالة كأنى حارس لها أحاول أن أقتل الخوف بالكتابة اكتب قصة ولكنها لا تعجبنى فامزقها وأمسك باوراق مفكرة أخى واتصفح الصحيفة المملة ، أجلس بجانب المدفاة وأرى صورة المسيح على الصليب وأتخيل أنى أصبحت "نبية" وأقول إنهم كلهم كفرة وأنا لا، رغم أنى أكثرهم كذبا حتى علي أصحابى.

الخال

عندما جئنا إليك وتركنا على عتباتك أحذيتنا، ودخلنا إلى غرفتك الجانبية وجلسنا على الكراسى البامبو ، تركتنا ، نلمس أشجارك الخضراء، واليوم أصبحنا نرى بيتك الدافىء يتخلله بعض التراب ، وفارك لقد نام في الشارع وأشجارك أصبحت تاسى لغيبتك.

أسمع الآن أنباءك همسا شيئا فشيئا وأنت في آخر الدنيا ، واليوم سارسل لك رسالة ربما لا تقرأها ، ولكنى أرسلت . أتذكر زوجتك كانت هادئة الخطى وشعرها دائما يسير بلا اتجاه ، ودائما تتمتم باغانى لطفلة جميلة يشبه وجهها وجه الملائكة في القصص الملونة.

الآن قد لمست أشجارك ورأيت فارك يبدو عليه الشحوب ، والنمل يتراقص على جسد قطتك، تغيرت معالم المكان تماما والأسى يعتصر قلبى عندما أتطلع إلى شقتك وأجد نفسى عاجزة عن الصعود . ها هى ذى الأصوات.. صوت المصنع .. صوت الأطفال .. دبيب النمل ،ألم تسمعهم إنهم ينادون عليك لتفتح لهم بيتك كما تفتحه لضيوفك، ضيفك الذى يحبك وضيفك الذى يكرهك وضيفك الذى يسبك بامك وأبيك اليوم ، أذكرك بيوم عيد ميلادى ،ويوم عيد ميلادك لأنى أعلم أنك ربما لا تتذكر شيئا . الآن تختلط على الذكريات وأنت معنا في رمضان وفى العيد وفى مولد النبى .. آه أرهقت نفسى دون أن أفعل شيئا في واجبى . لعن الله مدرسى الذى يقطع على ذكرياتى الآن، سانام لأنى يجب أن أذهب لمدرستى تذكرت الآن المدرسة ، أشك أنك كنت أكثرهم هياجا بين جدران المدرسة وأكثرهم .. الآن أشعر بالم غريب ينبعث من داخلى .. وأخيرا أقول أحبك

مارس ١٩٩٥

حبة هلاهيل

محمود الحلواني

تسمع كركرة الضحكة
وهى بتـجـرى وراء
الضحكة
تقول
يا سلام
حبة هلاهيل
بتونس بعضيها
ف ليل وحدتها البارد
فى الدواليب الوسعه
مجرد
حبة هلاهيل
بترد العته
وقرقضة الفيران
والنسيان

إيه يعنى
إيه يعنى
دمع
ومطر
وكلام حنين
ونار
وطير
وملح
وانتظار
ورمل سخن
واحتضار
وورد مُر

كل دول
إيه يعنى
لما بينجوا فى صدرك
ويسففوك التراب
يا شاب

البنات
بيضحكوا البنات كده
زى ما تكون الحياة
على قدهم بالظبط

بيـضـحكوا البنات من
قلوبهم كده
ويحـدفـونى بوردة
تربكنى.

وكأنكم بتهزروا
عادي كده..
وكأنكم بتهزوا
تموتوا
وكـأنكم بتـتـقلبـوا فـ
حضن نسوانكم
وكأنكم بتعطسوا
ويرحمكم الله
تتـبـادلوا الموت فى
سريدى

عادى كده
زى ما تتبادلوا الفرجة
ف أدوار الشطرنج
وزى ما تتبادلوا النكت
الجنسيه على القهوة
والحب الطيـارى تحت
بيار السلم
وفواتح الشهيه
والكاسيت
والشعر
والخناق
ورقضكوا الرمز والمجاز
تتبادلوا الموت
فى سريرى.
عادى كده!

شم النسيم

محمدالحسينى

١٩ أبْريل :
مَثَل شعْبى، بيِلْعَن،
مثل مش شعبى
وبِيـــعلّم الأبـجــديّه
للتّواريخ
شمِّ النّسيم، فـ جَنْبى
أنا بين بنين
أضحك ولاّ أخَبِّى
النِّيل فَتنِّى
مَديت لُه إيدى ومـشـينا
فـ الشارع
بيّا عين الْفُلِّ لِا مْبَارِح
بِيْعلنوا التّسْبيح
السامع يبلّغ الرايح،
النّيلِ مَعّدى
على أُم راسـهـا وِقـفِتِ
الناصية تِغنِّى
لّيت غُنَاَها فـ عِبِّى
وِ الْخَلْق مُش طَايق
وسَعُوا يا زمّارين
يا طَبّالين وَسَّـعـوا، يا



صَهْبَجَّيه
الصُّحبه مُشْ دِيَّه
النِّيل فَتنِّى وِ مشينا فَـ
الشّارع
عَدّينا عَلَى قَبلى
اللّيل مَحنَّى قَمر سارح
الفَجْر مُش سَامِعُ كما
المَوَاويل
سكّيت ضُرَفَ عَ الْخَلْق
ما ثْبَارح
بَدَأْتَ أتْزل فى حملىِ
يا مين يشيل

النِّيل تقيل، وأنا كُـتـفى
مُش سَايع
ضلّ الشَّجر عَشّش فْ
بِنّى
عَليل جـايز أو حـالة
تغص
رَقَصْتِ بُوح الْمَرَاكب
* * *
١٩ أبريل
النيل مجا ش
ولا عـذْشِى فـيـه مـثل
شَعْبى
بيلعن مثل شايب
إبريل حـجِّـه الغـايب.
كدِّبه الخايب
ونُوم العَويل
وأنا ضَيقى
آخد مِ الزّمن نَايب
أركب على مُهْرَه وأطير

جُمل على حيط الجيران

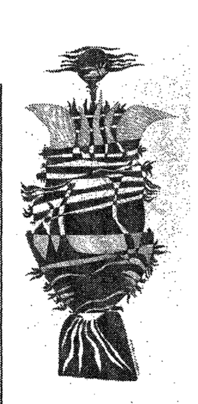
مدحت منير

بتفرقع كياس نايلون

سكك الرفاعية مسالك
والهلالية بتمدح نفسها
أحسن من الرحلة الطويلة
نقصر السكة وأبوسك

- كان عندها إبن اسمه
ناظم ولدته فى الحلم،
غيرت إسمه بناء على
طلب الوالى،
والكعب كان عالى

والمشى بيهدّها -
ركبت جَمَل على حيط
الجيران
ومابوستهاش.



حبّيت بنيّة إسمها ورده
مسكتها دبلت في إيدك
رجّعتها تانى لقميصها
ورجعت لبلادك
راكب جمل على حيط
الجيران رايح يزور النبى
إتخضّ من عصفورة

وكأنه أبّوح فى السما
قاصد يشوف الرب
بيشدّه خيط المُشركين
للأرض
قام ساق جَمَل على حيط
الجيران رايح يزور النبى
إتخضّ من عصفورة
بتفرقع كياس نايلون

ويدوب مصير المؤمنين في
الحرب
زى اللى دايماً يشتهى
نوم مختلف
وينام .. كما العادة
أو يبتلي بمحبة مش
وارده
ويعود كما الخارج
وحتى لما كنت فى الخارج

بين رجفة وأخرى

كريم عبد السلام

العقاب

كنتُ الصبيَّ الذى عقره الجرو
ثم صرت الشاب الذى لا يتوقف عن العَدْو
لأن العواء يتعقبه.

أشرتُ للرائحة
أشرتُ بسبّابتى لأمعاء الجرو الطليقة
تشى بأن الداخلَ ومعقدُ، جداً
الأنياب انتقمتْ من اللسان!

قطعوا الحبل الذى جعل من الجرو خفاشاً
وتشاءموا من الفاعل
*

كأن الغصن قام بدور البكرة،
واليدَ بدَوْر الرافعة
كأن الجرو حرك أطرافه فى الهواء
فأضحكني ، إذ بدا كحشرات الأحلام،
تلك التى تحرك أطرافها فى الهواء وتعوى فنسألها:
هل تحاولين الطيران؟
أتحبين أن نجلدك بالأحزمة
ثم نبصق عليك؟

العواء داخل الرأس!

ألم يحترق الغصن الذى قام بدور البكرة؟
واليد التى قامتْ بدور الرافعة
ألم تصبها الرعشة؟
والذين تشاءموا من الفاعل
ألم يستريحوا أخيراً
فلم يعودوا يحدقون إليه
كلما انكسر وعاء أو نقفت دجاجة؟

العواء داخل الرأس!

كأنى أضحك
كأنّ المطواة أحدثت شقاً رفيعاً
من دبر الجرو حتى عنقه.
*

الكومبارسُ فى حلمه

إحدى يديه فى جيبه
والأخرى تخشخش بعملة تليفون
كلامه عن السعادة
يعنى سيره فى الطريق إلى الكنز.
صباح الخير يا بائع
ثم يسرد القصة كاملة!
بالأمس ، سمح لى بتناوب الصفع
وكنت عنيفاً كأننى أعددتُ للأمر،
اعترف بالبطل
لم أضربه فى السابق لأنه مذنب

ضربته فقط.
*

صباح الخير يا صديقى الكفيف
ثم يسرد القصة:
بالأمس
أسرَّ لى البطل:
يوماً ما ستكون مطرقةً
تسعى وراء زجاج مغمض العينين،
أسرَّ لي أيضا
أنت أكثر شجاعة منى
تتحمل اللطمات ويداك إلى جانبيك
بفم مزموم
وعينين دامعتين.

حَكْىْ

كلما هربا
عادت بهما إلى الورشة
فتعمل اللطمات على إفاقتهما

يدها تهبط وتصعد
أذرع الولدين دروع مستقيمة،
الأم تضرب
والأذرع تحمى الوجهين والرأسين،
يتوقف الأتوبيس
فتجذبهما إليها
*

قصةُ هروبهما بصوت عالٍ
لجارها المشغول بصحيفته،
الذى ينظر الآن عَبْر النافذة.
حين لا تجدرداً
تعيّرهما بخوفهما من الماكينات.
يتوقف الأتوبيس
فيتشبثان بجلبابها الأسود.
النَّشّال طعن راكبا فأحاطٍ ذراعها
العنقين معاً
واندفع الركاب إلى الأمام
فى حين تقدم آخر من الخلف لجمع النقود
فى كيس من البلاستيك

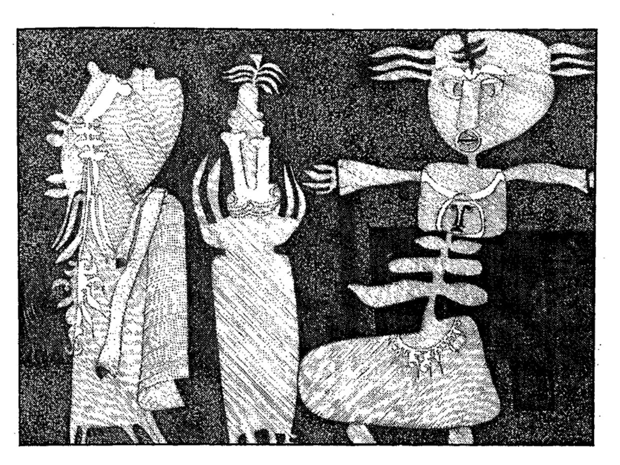
المرأة التى تقيأتْ تسند رأسها على حافة المقعد، والجريح يكتم الدم بمنديله ، والعمارات تمشى إلى الخلف ، والأكف الأربع تمسك بالجلباب والرجل المهندم يخرج حافظته قبل أن يصلا إليه ، وفتاة التبول اللا إرادى تبكى دون صوت ، وعامل البناء يبتسم لأنه مفلس ، والأم تلقى نقودها فى الكيس ، والعيون الأربع تنبهر بالمطواة.
لا يخططان جيداً
كل مرة
يقطاردهما الجلباب الأسود من الحديقة نفسها
حيث ينام غرباءُ طاعنون فى السّن.

متطوعون أظهروا قدرة على االعدو،
لا تتناسب مع بدانتهم
يبتسمون بفخر
بعد تسليم الولدين إلى أمها.

عاملة

فى الصباح الذى يأتى مع الأتوبيسات
تتحرك فى مسارٍ لا يمر إلاا بالمزايبل الكبيرة
حيث الكنوز فى انتظار مكتشفيها

الكيس البلاستيكى بيدٍ
والأخرى تمسك بعصا التقليب.



الشتائم والحجارة
للقطط التى لا تتخلف عن أى سباق،
التوسلات
لعمالٍ يريدون أخذ كل شىء بعربتهم

خلفها
مساحةُ من نجيل الحديقة
سويت بالأرض
من أثر نوم ثقيل

عامل

فى الصباح الذى يأتى مع القيظ
يتحرك باتجاه أول مخبز فى السلسلة.

رغيفان
مقابل ارتجاله أغنية
ربع جنيه
لكل صفعة يتلقاها من الخباز،
السجائر
من المقهى
بعد إبراز عضوه لتلميذات يصرخن
بصوت غنائى

على مساحة من نجيلٍ
سُوِّيتْ بالأرض من أثرِ نومٍ ثقيل
يصعدُ سلالمَ عاملة
مباركاً من النباح
وفى حراسة أعمدة الكهرباء.

زهرتان وغيب

مصطفى الهندى

-١-

الزهور الجبلية
لا تنبت فى الحدائق
لم يمسسها البستانى
دائماً فى الجبل
تنبش الصخور
بجذورها الدامية
لتستقى المياه
وتعاند الظروف
لا تحب البستانى
ولا سلطته وطغيانه
كذلك البستانى
لا يحبها
لا يحب إلا زهور
الحديقة
الأليفة ، والنظيفة -



ظاهرياً.
والزهور الحمقاوات
أيضاً
تحبه
لأنها - ببساطة - لا
تعرف إلا إياه
وأيضاً لا تدرى هوية
ما تأخذ من مياه
أمياه عذبه ، أم بول
البستانى؟

-٢-

أما أنت
يا زهرة الغيب القادم
يا من أتحدث إليك
إياك..
إياك أن تغرسى
بذورك فى الحديقة
إياك أن تخضعى
لسلطة البستانى
فلتبحثى
عن زهور الجبل
وعانقيها
ولا تنسى معانقتى.

قصائد

سعد سرحان

- ليل -
لشد ما يحتاج ليل
الكتابة
إلى لغة قمراءْ .
- لبلاب -
كم قصيدة يخسر
الشاعر
حين
يتخيل
لبلابةً ؟
- لصوص -
القصائد لصوص صغار
يملأون أكياسهم
من بيادر الشعراءّ .
- تعويذه - كل قصيدة
تعويذة
ضد نسيانٍ ما
- هزيع - في الهزيع
الأخير من القصيدة
أحتاج إلى لغة بيضاء
تمحوني حدَّ السطوع .
- صقور - أيتها الصقور
التي تعيش حياة
كلما اشتدت بسماء
الشاعر
أسراب اليمام
أيتها الصقور الزرقاء
التي يسميها أعداء
الشعر قصائد
أيتها الصقور ذات
المخالب من ذهب
لولاك
لما كانت بيادر الروح
عرضة للهديل .
- مقارنة - ثمة قصائد
أصغر من العالم
ببضع زحافات فقط
ثمة قصائد أكبر من
العالم
ببضع من سخافات فقط
- ثروات - القصائد
ثروات فادحة
ثمة دائماً
لصوص يشهرونها
في الوقت غير المناسب
تماماً
- كلينيك - ثمة قصائد
مصابة بالربو
وأخرى تعانى فقر الدم
ثمة قصائد محمومة أبداً
وأخرى مصابة بالأرق
ثمة قصائد معافاة تماماً
من الشعر
وأخرى تذرف أنساغها
في صمت
....
ثمة قصائد
وأخرى
وثمة دائما
ما يكفى من الأمصال .
- مكابدة - الشعراء :
يا للبراغي التي تشد
ما كينة العالم
إلى مصيرها الهادر ...
- سبيل - كلما التَوَتْ
سواقي في الطريق إلى
الحياة
ألفظ أنفاسَ قصيدةٍ
: لن أصل
قبل أن أكمل
كتاب العثرات .
- احتمال - لوْ
باكراً ينفرط الجمع
وينصرف الشعراء
إلى أرق
أكثر رأفة بالقصائد
تاركين العالم
عاريا من الندامى
....
- عقوق - قد لا يستيقظ
العالم
باكرا كعادته
وقد يصبح ملقى
دون عناية
مثل معطف بلا أزرار
ولا أوسمة ....
....
لو ليلة واحدة
يضرب عن الكتابة
كل الشعراء .

فـــانتازيا ليـــلية

وليدأحمدعلاء الدين



وسام" على صدرى
تخط تفا صيل تواريخ
الأحلام
وعلى صــدر"وســام"
أتأرجح
أنقش أنات العـــشق
المتأجج ،
وأرتــب تــأريـــخــى
المتسـاقط عبـر تبـاريح
الليل اليقطننى
تحوينى .. أسكنها
وأفتت عبرة أيامى
عـبـر دهاليـز العـشق
أليسكنها
تملكنى ..
وأحـــاول أن أتمكن
منها ...
جامحة كخيال الشعر
حـين يـجـن ، وحـين
تحركه عفاريت الضوء
عفاريت الليل ....

والحـجـرة تقـسم أن
صباحاً يأتى
فيزيل قشور الليل من
المشجب
ويحدد للنافذة خطوطاً
أكثر تفصيلا
ويطارد جـيش الأسن
الراقد عبـر ثقوب الباب
....

هل تشـعـر بالنار إذا
كانت قبة فرن مقعدك
وأرحت ذارعـيك على
صفحة دفتره
وتركت عــجـيــزتك
المنهارة
عند نهاية منحدر
تغرس فيه بذورك ليل
نهار!!

من أقوال.. تأبط شرا

جميل محمود عبد الرحمن

(١)

أحببتك فوق الحب ،وفوق العشق..
وفوق.. وفوق..
واستصغرت فؤادى كيف يحمل هذا الحب.. وهذا العشق؟
أحببتك نبضاً يأسر كل خلاياى..
يعتقنى فى سبحة شعرى صوب سماء مجلوة..
ودروب.. لم تعرفها إلا قدماى..
أقطف منها أزهار اللهفة..
أزهار العمر الحالم فى الليلات المفتونة بالسحر..
أستحلب ضوء الفجر..
لأعطر وجهك..
حبك يمشى فى نبض عروقى.. يدفئنى..
يجعلنى فى حضرة عينيك.. أغيب..
كل الأطر الضيقة المعنى.. بالكلمات تضيق..
وأعاقر دن الصمت الأبلغ من كل الأقوال الخاوية المعنى..
القلب بعشقك يبكى..
يغسل أدران اللحظات البكماء...
عشقك أكبر منى..
يمنعنى...
وأظل به.. أتغنى...
كان الصمت وسائل عشقى..
ورسائل بوحى الخرساء...
ينطق فيها العمر، يلملم أزهار النرجس..
وبنفسجة تفهق بالعطر..
تفهق بالشوق المدرار..
لكنْ.. مذ درج الناس على هذا الكوكب..
صنعوا للحب مقاييسا نكراء..
سألونى : ماذا أحضرت...؟
قلت: تغيبت..
قالوا : قدم برهان الحب..
: عدد ما جلبت كفاك من الأشياء..
: عدد ما حملت قافلتك...
: عدد ما جئت به.. من أقصى السند وأقصى الهند،
وما خلف الأبحر والشطآن..
قلت : وفى حلقى كل مرارات الدنيا.. تنشب..
غصص الأحزان...
: أتأبط عمرى من أجل هواها...

: أمسك أغصان الموت...
: أمسك حيات الأودية الجهمة..
: وثعابين السم الفاتك
فالتف النسوة من حولك
قلن: تأبط شراً.. هذا القول المعتوه..

-٢-

خدعتك الأقوال الجوفاء لنسوة هذا الحى..
خدعتك الكلمات المجنونة...
وحكايات السلف العنينة..
أشعلت الأحنة فى قلب صغارك..
خدعتك الأقوال الموروثة من زمن ولى..
وعفا..
أين الفطرة يا أم؟؟
أين الرحمة بالأصغر...؟.. بالأضعف..؟
كيف يوزع حبك يا أم بلا عدل..؟
تلغين سجاياك..
أفيشرى بمقابل؟ ..
وبما أردفه الأبناء على ظهر الخيل من الحنظة..
من كل عطايا الأيام المنحطة...
وبمقدرتهم فى حلب كنوز الصحراء المكنونة..
وعقيق الأشجار المحروسة بالجن...
كيف يوزع حبك يا أم على الأبناء...
بجؤار الأجوف.. الأعلى صوتا...
وبقدرته فى وضع الأصباغ على

الأوجه... أقنعة تخدع...
ويجلب (الكُلْكُون) الشائه..
يطمس بشرة وجهك، بالألوان الزائفة المظهر..
.. فتناسيت الجوهر..
أشعلت الأحنة فى قلب صغارك..
حين إسترخى قلبك للأمثال العنينة...
أين الفطرة يا أم...؟
أين الرحمة بالأصغر..؟ بالأضعف؟؟
أين فؤادك؟.. من غيبه عنا..؟؟
يفرش فوق الهلع.. الناشب فينا.. فيض أمانك..
نسعى نحوك.. نَحْفِد... ندفن أوجهنا فى حضنك.. نبكى تنهار...
لو خذلتنا كل الأقمار...
وأربد الأفق بعتمته..
وركبنا متن تعاسيف الطرق المتروكة..
وعدونا على مهرة الدجن.. صوب الدروب الشريدة...
خدعتك الأمثال الموروثة من زمن.. ولى..
وعفا..
حبك فى قلبى أشجار.. تتناسق صفا..
وحدائق غلبا..
لا تذبل أبدا...
أرفض .. عشقك مثل التافه من إخوتنا..
والإمعة الخوان..
أعشقك..

لكن.. من قلب الإنسان..
ويقلب الشاعر والفنان...
-٣-
العدل المبطىء حولنى شيئا.. آخر..
صرت غرابا أسحم من غربان الفلوات...
فرسى قيد أوابدها...
هاجســـــتى نقلتنى من أبراج الحلم العاجى..
إلى أقبية مفازات الأيام الباخلة الصدئه..
سيفى المتلعثم يغدو.. بطش الفقراء بعمر الفقر...
ويقيد الرق..
وتكهفت كهوف الموت الجرداء...
خالطت صناديد الفرسان...
خالطت صعاليك الصحراء..
خالطت المطرودين من الأيام البلهاء..
ومن الميزان المختل..
ميزان العدل المقلوب...
أبد القلبُ بأضـــلاعى.. مـــذ ظلمـــتنى عيناك...
ما كان صغيرك يوماً.. أضأل من إخوته..
حتى يوصم بالعجز..
أو يقذف بالرجز..
من أصلاب العرب أتينا...
ولئن أشبع رغوة رغبتك الحبلى أطولهم باعاً..
... أكثرهم دربه...
بأفانين النسوة حين تهيج الرغبات..
(واعتن الباقون)
هل جئت أنا من قحط أبى...؟
فغضبت على...
لم تسعفه القوة أن يشبع جوعك..
أعطاك العمر.. وأشعله فى ليلاتك.. قنديل فرح
وشموعاً فاقت قوس قزح..
أورثنى حبك فى الأمحال وفى الإجداب وفى الإخصاب..
علمنى كيف أصونك من نفسك
أوصانى بالصوت الواثق.. من يملك قلبا يعشق...
يملك ماسات الدنيا المسحورة..
انكسرت فى القلب الحالم أشرعة الأبحار
إلى جُزُرٍ هائمة.. وشواطىء نائئة..
وبلاد أعــــــجب من كل البلدان، بلاد أسطوره...
يا أم .. هأنذا.. رغما عنى..
يأبد قلبى خلف الأضلاع.. لكن لم تقتل فيه الخفقات...
هأنذا... أغدو سيف الضعفاء..
غضب العدل الغائب...
البرق الصاعق والمصعوق...
لا أســـــمح أن تظلم أيام الإعـــســـــار صغارك...
أمنحهم فيىء الله.. مما يخفيه البخلاء...

مما يأخذه القصر الفاره.. من كوخ معروق...
مما خلسته الشعلة من ضوء ذبالة...
حتى لا ينكسروا.. فى عينيك
ويموت فؤاد أخضر.. مثل فؤادى...
أقبل أن أصبح يا أمى.. نارك،
طيشك عارك.. ظلمك للأطول قامه...
إن لم يحدب فوق الأقصر..
أقبل أن أوصم بالصعلوك المارق.. من أجل عيونك...
أقبل أن أدخل بوابات النار المسحورة..
وأنازل فى قعقعة البرق وفى حشرجة الرعد الغول...
(سبع سباع الجن)
وأنازلها طول الليل.. حتى تبصرنى شمس (رحى بطان)...
وسهوب.. تأخذها الدهشة... حين اختضبت بدماء الغول...

-٤-

مختتم النداء الأخير:
يا أم.. خلى عنك..
الصعلوك المارق.. ابنك...
يملك طول الأرض الحرة..
هأنذا.. أملك أن أصرخ فى الفلوات بحبك...

لا يلبسنى أحد ثوب المجنون.. أو غضغضة العقل..
ها أنت ترين الآن.. الأفئدة الغضة.. والأفئدة القحلة..
تطلعين على كل سرائرنا...
قلبى رغم توحشه.. يخفق فى الدرب الوعث.. فى الجبل الوعر.. يخفق باسمك..
أما من فضلت من الأبناء.. من أغدقت عليهم بالأثمار وبالنعمة.. باعوا أرضك.. باعوك.. غضوا طرفاً.. عن ليل ينتهك خباءك..
وأنا منفى عن عينيك.. أغضى زمنى عنى عينه..
أغضى زمنك عنى عينه..
فكى يا أم عقالى.. فكى عن زمنى أزمنة ولت.. نادى صعلوكك يا أم
لو أن القدم به زلت..
إبنك فوق جناح النيزك من مأزم هذى الأيام يعود..
نادى صعلوكك يا أم..
ترتد إليه الأعمار المخطوفة..
إبنك سيعود...
ممتشقا فى الليل حروفه...
تشتاق الساحات سيوفه...
إبنك... سيـ... عـ... و..د..
سـ... يـ... عـ... و.. د..
سـ .. يـ... عـ... و.. د..

لمــاذا تـــركت الحصـــان وحيدا

محمود درويش

عندمـــا أوصلونا إلى
الفصل قبل الأخير
التــفــتنا إلى الخلف:
كان الدخانُ
يُطِلُّ من الوقت أبيض
فوق الحدائق
من بَعْدنا. والطواويس
تنشرُ مروحةَ
اللون حــول رســالة
قيصر للتائبين
عن المفـــردات التى
اهترأتْ. مثلاً:
وصفُ حُـرّية لم تجـد
خبزها.. وصف خبزٍ بلا
مِلْح حُـريةٍ. أو مـديح
حمامٍ
يطيـــرُ بعــيــداً عنْ
السُوق..
كــانت رسالة قيـصـر
شمبانيا للدخانِ
الذى يتــصــاعــد من
شُرفةِ الوقت
أبيض...



* * *

أغلقوا المشهد
انتصروا
صَوَّروا ما يريدونَهُ من
سماواتنا
نجمةً.. نجمةً
صَوَّروا ما يريدونه من
نهاراتنا
غيمةً غيمةً،
غيِّروا جَرَسَ الوقتِ
وانتصروا

* * *

إلتـفـتنا إلى دَورنا فى
الشريط المُلَوَّنِ،
لكننا لم نجـد نجـمةً
للشمال ولا خيمة
للجنوب. ولمْ نَتَـعَّـرف
على صوتنا أبداً.
لم يكن دمنا يتكلَّمُ فى
الميكروفونات في
ذلك اليوم، يوم اتكأنا
على لُغَةٍ
بَعْـثَـرَتْ قلبـهـا عندما
غيّرت دَرْبها. لم
يَقُل أحـــدٌ لا مـــرئ
القيس: مـاذا صنعتَ بنا
وبنـفـسكَ؟ فـاذهبْ على
درب قَــيْــصَــرَ، خلف
دُخانٍ يُطِلُّ مِنْ
الوقت أسْـوَدَ. واذهبْ
على درب قــيــصــرَ
وَحْدَكَ، وَحْدَكَ، وَحْدَكَ
واترك لنا، ههنا، لُغَتَكَ!

مـقـاطع من قـصيدة: خـلاف غير لغوى، مع امرئ القيس



كانت البداية بحلم الفنان فاروق حسني وزير الثقافة بإنشاء نظام عمل جديد داخل الحكومة المصرية.. يؤدي إلى تحقيق أكبر قدر من المشروعات الثقافية في أسرع وقت ممكن وأقل تكلفة.. ويصبح كياناً مدراً لا مستهلكاً فقط.

صندوق التنمية الثقافية

الاستراتيجية.. والتطبيق

وبالفعل صدر القرار الجمهوري بإنشاء صندوق للتنمية الثقافية بوزارة الثقافة.

واحتوى القرار على أن يهدف الصندوق إلى تنمية ووضع الخطة اللازمة للمشاركة في توفير التمويل اللازم للمشروعات الثقافية.

تتكون موارد الصندوق من حصيلة تسويق وبيع المنتجات الثقافية التابعة لجهات أخرى داخل الوزارة ونسبة من حصيلة تقديم خدمات ثقافية في جهات أخرى:

استراتيجية العمل داخل الصندوق:

تم وضع عدة محاور للعمل داخل الصندوق منها:

(١) إنشاء بنية ثقافية في المناطق المحرومة.
(٢) الارتقاء بالمستوى الثقافي العام
(٣) الحفاظ على التوارث الثقافي والاستفادة منه.
(٤) تطوير المعاقل الثقافية والاستفادة منها وتنميتها.
(٥) التنمية البشرية للعاملين في الحقل الثقافي.
(٦) نشر الثقافة المصرية خارجيا.
(٧) تعظيم العائد الثقافي.

من مشروعات الصندوق الكبرى:

١- تطوير دار الكتب المصرية بباب الخلق.
٢- تطوير السيرك القومي بالعجوزة
٣- تطوير مسرح طنطا
٤- تطوير مسرح دمنهور
٥- تطوير قصر المانسترلي
٦- افتتحت حرم السيد رئيس الجمهورية مكتبة القاهرة الكبرى
٧- افتتح الرئيس والسيدة حرمه مكتبة مبارك العامة.
٨- افتتاح مكتبة زهور الأمراء بالبحيرة
٩- افتتاح مكتبة أبوان مركز مطاى بالمنيا
١٠- افتتاح مكتبة أطفيح بالجيزة
١١- العمل في مكتبة أبو الريش بأسوان.
١٢- إنشاء عدة مكتبات جديدة في القرى والنجوع.
١٣- إقامة ملتقى الإبداع الحر بمعرض القاهرة الدولي للكتاب (يناير ٩٥) بمشاركة شباب المبدعين وكبار الأدباء والفنانين بالإضافة إلى تسويق أعمال الكتاب والشعراء الشبان والجدد
١٤- إقامة المهرجان القومي الأول للسينما المصرية (إبريل ٩٥)
١٥- إقامة مهرجان الإسماعيلية الدولي الرابع للأفلام التسجيلية والقصيرة (يوليو ٩٥)
١٦- المشاركة في مهرجان القاهرة الدولي السابع للمسرح التجريبي.
١٧- إصدار كتاب عن المراقفي مصر تحت رعاية السيدة سوزان مبارك وتم توزيعه في مؤتمر المرأة ببكين
١٨- دعم الفرق المسرحية الجديدة التابعة للجمعية المصرية لهواة المسرح

رقم الإيداع ٧٥١٢/ ٩٢

السعر ٢ جنيه

الأمل للطباعة والنشر ت: 3904096

نوفمبر
١٩٩٥

العـــدد
١٢٣



عشرون خرافة صينية

وردة على قبر الشيخ إمام

أحلام شقية

مسرحية لـ «سعد الله ونوس»

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية
شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى الوحدوى
نوفمبر ١٩٩٥

المحتويات

أدب ونقد

التصميم الأساسى للغلاف للفنان :
محيى الدين اللباد

الرسوم الداخلية للفنان :**عمر الفيومى**

لوحة الغلاف : للفنان **حامد العويضى**

« لا عذر في غدر » عن الامتاع والمؤانسة لأبى حيان

الإخراج الفنى : **حسين البطراوى**

أعمال الصف والتوضيب الفنى مؤسسة الأهالى :
سهام العقاد

عزة محمد عز الدين نعمة محمد على ، منى عبد الراضى

مراجعة لغوية : عبد الله السبع

المراسلات :

مجلــةأدب ونقد / ٢٣ شــارع عبدالخالق ثروت
«الأهالى» القاهرة / ت ٣٩٢٢٣٠٦ / فاكس ٣٩٠٠٤١٢

أول الكتابة

اختار الكاتب المسرحي الغربي السوري الصديق "**سعد الله ونوس**" أن يخص "أدب ونقد" على مدى سنوات بنصوصه القصيرة الجديدة، وفي كل مرة كنا نشعر بالفخر لأننا سوف ننشر جديد هذا المسرحي الموهوب الثاقب البصيرة، ومع ذلك فقد تلكأت "**أحلام شقية**" التي نقدمها لكم في الديوان الصغير بضعة شهور لأننا كنا قد خططنا مسبقا الاعداد واخترنا مادتها ولعل الأصدقاء الذين يشكون في تأخرنا من نشر المواد التي أرسلوها أن يقدروا الأوضاع التي تضطرنا لذلك ويسامحونا، ونحن نعرف على الأقل أن "سعد الله" لن يغضب منا.

"أحلام شقية" مرثية فاجعة لمآل الوضع العربي بما فيه من ركود وعفن، ومن تسلط وإستبداد يقتل الأحلام والقدرة على التمنى، فالبيوت توحى "بالإنغلاق والضيق" تختنق فيها النساء ويجهض الحمل ويموت الطفل - الأمل، وتحلم مارى بإبنها الذى سيعد لها نعشاً بهيجا، وحين يأتى ذلك الإبن الواقعى الجميل ساكنا في بيتها يطرده العسس والتقاليد البالية بعد أن كان قد أخذ يحرك الهواء الزنخ ويفتح بابا للأمل حين يسعى لتعليم العجوز القراءة فيقول الرجل "إن عجوزا مثلى مازالت أمامه فرص وآمال" ثمة حنين إلى الماضي القومي السعيد، تكرر غادة التي يضربها زوجها بفظاظة "إننى أحب عبد الناصر"، وحنين للخلاص الدينى حين تستغرق "مارى" من لحظة موتها القادمة متطلعة لعيسى بن مريم، وفي حكايتها هى نفسها دلالات شفيفة تستوحى قصة الأم - الإبن المسيحية. وتبلغ بها التعاسة أى مبلغ حين تقول لزوجها "سيكون ظلما لا يرضاه الرب إذا تبعتنى إلى الآخره..

هو أيضا نص عن المرأة أحلامها.. سجنها.. حريتها في عالم ليس إلا سجن كبير تتطلع المرأتان إلى المستقبل بأمل وتتقدمان إلى فعل التغيير حين توصد الأبواب كلها فتنسجان مؤامرتهما الصغيرة الفاشلة، ويصيح كاظم في غادة التى تحلم وتحب الشعر وتشتاق لحرية أكبر من نفسها، "أنت ملكى.. ولا أطلب منك إلا الطاعة".

وسوف تكتشفون لدى قراءة هذا النص المفعم بالحزن العميق، والسخرية المرة تعدد مستوياته وخصوبتها التي تحتاج لمخرج قدير يحولها إلى عرض خاصة أن هناك شكوى دائمة من ندرة النصوص الجيدة.

ولعل أكثر ما يسعدنا في هدية "**سعد الله**" لنا أنه في مرضه القاسى قادر على الكتابة والإبداع الجميل، وهو الفعل الأرقى الذى يدعونا ضمنا لمواجهة العالم القبيح الذى تكشف المسرحية بعض خفاياه.

وربما يخفف من هذا الحزن دهاء الطيور والحيوانات وحيلها الصغيرة الجميلة في مجموعة "**الخرافات الصينية**" التي اختارها وترجمها لنا الأديب "**طلعت الشايب**" حيث يتكلم الأديب بلسان الطير، ونطل معه على عالم

الخرافات الحديثة التي كتب معظمها في الثلاثينيات والأربعينيات من هذا القرن قبل أن تحقق الثورة الاشتراكية بقيادة "ماوتس تونج" إنتصارها الأسطوري على الأعداء الأجانب والمحليين لتحتل الصين منذ ذلك الحين مكانة مرموقة في المشهد العالمي باسم الكادحين رافعة راياتهم حتى هذه اللحظة رغم الانحسار والانهيار.

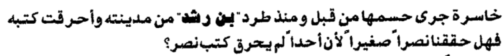
كان الكتاب الصينيون مضطرين لاستخدام لغة مقنّعة في ظل رقابة عاتية جعلتهم يصفون هذه المرحلة بمرحلة "الرعب الأبيض" وفي ظل هذا الرعب قدموا أدبا جميلا وباقيا وصحت الدعوة التي قالت إن:

"جميع الأصوات الردئية، والقصائد الردئية التي تزين للطغاة أعمالهم لابد أن يتم كنسها معهم.."

وقد كان، وعاشت النصوص الجديرة بالحياة ونعدكم أن نعد في أقرب فرصة ملفا عن الأدب الصيني الحديث الذي لا نكاد نعرف عنه شيئاً.

ويكتب لنا **الدكتور الجزار** مقالا عن قضية "**نصر وابتهال**" في سياق وعدنا لكم بأن نواصل الكتابة حول الموضوع لا باعتباره مسألة خاصة بالزوجين وإنما بحرية الفكر والاعتقاد والبحث العلمي والاجتهاد الذي تغلق الرجعية المتسترة بالدين أبوابه فتحجب عنا هواء العصر النقي، وذلك بعد أن "نجحت جماعات العنف الديني في تحويل الدولة إلى جماعة دينية تتنازع معها السلطة، وتتحالف معها حين يتهدد مقدماتهما الواحدة فكر نقدي يصدر عن تلك الفئة الثالثة التي وصفناها بأنها ليست مع أحد اللهم العقل، وليست ضد أحد اللهم الجهل، وهذه الفئة هي الضحية المشتركة لطرفي الصراع الديني.."

ونحن إذ نواصل إضاءة هذه القضية من كل زواياها لا نتغافل عن الظاهرة الفاجعة التي تحدث أمام أعيننا في أنحاء الوطن العربي خاصة في الجزائر التي يتعرض مثقفوها للأغتيال المادي تباعا في الصراع الدائر بين الحكم وجماعات العنف الديني، كما لا نتغافل عن حقيقة أن قضية نصر لا تحظى بشعبية حتى في بعض أوساط المثقفين، ومع ذلك فإن ملف نصر سيبقى مفتوحا حتى بعد أن تقول محكمة النقض قولها الفصل، لأنه ملف الصراع بين العقل والنقل، بين النقد واليقين الخامل، وحيث تتقلص ساحة العقل النقدي والوعي العلمي تحت وطأة الضربات الغاشمة، وبفعل تعميم الجهل والخرافة عبر وسائل الاتصال، لتبقى هذه الساحة مقصورة - مؤقتا - على نفر شجاع من المثقفين الديموقراطيين القابضين على أدوات العلم النزيه كالقابض على الجمر دون أن يهادنوا أو يقعوا فريسة الانتهازية الفكرية أو السياسية التي تسعى لمصالحة مستحيلة بين الأضداد، وتتستر على الفساد العقلي بل والسياسي باسم الدين ويتربع مخالفو "نصر" وأعداؤه على قمم عالية في الإعلام وفي المساجد الكبيرة وبعض دور الصحف حكومية ومعارضة حتى يبدو وكأن العقل يخوض معركة



خاسرة جرى حسمها من قبل ومنذ طرد "**بن رشد**" من مدينته وأحرقت كتبه فهل حققنا نصراً صغيراً لأن أحداً لم يحرق كتب نصر؟

وأخيراً ننشر المقال الذى اضطررنا لتأجيله أكثر من مرة للباحثة "**نيفين النصيرى**" عن الازدواج اللغوى فى الأدب المغربى المكتوب بالفرنسية وهو ما يضعنا فى قلب المشاغل الحقيقية للمبدعين العرب فى الشمال الافريقى حيث تتعرض الثقافة لهجوم فرانكفونى كاسح، وهو يقدم نفسه كملاذ من "بربرية" المتشددين الذين يحملون السلاح، ويرفعون عليه المصاحف فى وجه المجتمع العصرى الذى يتطلع إلى تجاوز تأخره، تلاحظ الباحثة:

"أن الكاتب المغربى فى أغلب الأحيان يستخدم العربية فى كتاباته الفرنسية عندما يتعلق الأمر بآية قرآنية أو دعاء أو شعار وطنى، أو أغنية شعبية، تلك التعبيرات التى تحمل معانى الحنين والأصالة، وتعكس مدى إرتباط الكاتب بتراثه العربى". وهو ما يكذب الاتهام الغوغائى الذى يلقيه بعض السلفيين فى وجه الكتاب الذين يعبرون بالفرنسية.

ونحن إذ كنا نعرف بعض وقائع التاريخ المريرة حول رضطرار بعض الكتاب العرب الجزائريين والمغاربة على نحو خاص لاستخدام اللغة الفرنسية التى تعلموها فى المدارس أثناء المرحلة الاستعمارية، فإننا لا نستطيع أيضاً إلا أن نتوقف أمام قول الروائى اللبنانى "**أمين معلوف**" الذى يكتب بالفرنسية رغم إجادته للعربية، إنه يفعل ذلك لأن بوسعه أن يعيش من دخل كتبه ويتفرغ للكتابة، وهو ما سيعجز عنه لو كتبها بالعربية، فى إشارة حزينة للأوضاع البائسة التى يعيشها الأديب فى الوطن العربى عاجزا فى أغلب الأحيان عن التفرغ للكتابة لأنه لا يستطيع أن يعيش من دخلها الهزيل لو كان هناك دخل أصلا، فكم من المواهب يتولى هذا الوضع إهدارها وحرمان الوطن من ثمارها.

وفى ملف "**الشيخ إمام**" يثير الفنان "**أشرف السركى**"، وهو نفسه ملحن ومغنى ينتمى إلى المدرسة الشعبية ذاتها التى خرج منها الشيخ "**أمام عيسى**" - يثير مجموعة من القضايا التى تحتاج لدرس أكثر عمقا واستفاضة بعد أن اكتملت الظاهرة برحيل مؤسسها الجديد.

وقد كان الحصار المتواصل سببا فى عدم توزيع وتسجيل أغانى الشيخ "إمام" بطريقة عصرية، وأذكر فى هذا الصدد أن كل الهجمات البوليسية على بيوت المناضلين اليساريين فى العصرين الناصرى والساداتى منذ نهاية الستينيات وحتى منتصف الثمانينيات كانت تنهب إلى جانب الكتب والمطبوعات النادرة التسجيلات النادرة أيضا لأعمال الشيخ "إمام" الى أن سجل له المهاجرون العرب فى اوروبا وبعيدا عن رقابة الشرطة وحملاتها مجموعة من الاسطوانات حصلت إحداها على جائزة من جوائز الغناء الكبرى.

وانه لظلم بين "**الشيخ أمام**" أن يقول أشرف أن كل ألحانه كانت مطبوعة بالروح الكاريكاتورية والساخرة أو إنها "قامت على توجيه الشتائم وإعلان فضائح النظام"، لأن تجربته انطوت على بعد فني جميل ومتقدم سواء على مستوى الصياغة الشعرية أو الجملة الموسيقية الجديدة المشحونة والمتميزة. بدءا من تلحين الكلمات نفسها وصولا إلى التركيب المعقد لجمل موسيقية جديدة تماماً مستلهما في كل هذا تراث الغناء الشعبي وترتيل القرآن الكريم معا، وأغنياته عن "هوشي منه" و"الساتيا جراها" والسلام وباستنظرك، ومصر ياأمة يابهية وعشرات غيرها. تشكل بناء فنيا يحمل خصائص الفنان الفريدة التي لم تدرس، وأذكر أن المذيع العربي عارف الحجاوي الذي يعمل في الإذاعة البريطانية العربية قد وضع نوتة موسيقية لبعض الحان الشيخ امام نرجو أن يستكملها.

كما أنه ليس صحيحا أن **الشيخ إمام** لم يعرف الطريق الى المسرح، بل إنه وضع الموسيقى لمسرحية "**العقد**" التي قدمتها فرقة النديم بحزب التجمع في ذكرى رحيل المناضل الاشتراكي **زكي مراد** ١٩٨٠، ولحن الشيخ إمام أحد عشرة أغنية أداها على المسرح حيث كان هو جزء حيا من نسيج العرض المسرحي الذي لم يتكرر، لا لعدم قدرته وإنما بسبب المشكلات الداخلية لقوى اليسار أو الظرف الموضوعي المناوئ لها في الوقت نفسه، وقد تعرض بعض المساهمين في هذا العرض للاعتقال عدة مرات بعد الانتهاء منه وتوقفت الفرقة.

ولم يكن الشيخ إمام "أسير شعر "**أحمد فؤاد نجم**" وحده رغم مركزية الدور الذي لعبه هذا الشاعر المجيد كركن أساسي في الظاهرة، بل إن الشيخ غنى لكل من **فؤاد حداد وفؤاد قاعود ونجيب شهاب الدين وزكي عمر وزين العابدين فؤاد وفدوى طوقان وسميح القاسم وتوفيق زياد** وعشرات آخرين من الشعراء الذين لا أذكر أسماءهم الآن.

وأظن أن الحكم الذي أطلقه السركي والقائل بأن التجربة قد جرى قصف عمرها ليس صحيحا، ولعل الصحيح هو أن الأساس النضالي الذي ترعرعت في ظله وازدهرت قد انهار ألا وهو الحركة اليسارية الطلابية والعمالية الواسعة التي شهدتها البلاد في أعقاب هزيمة ١٩٦٧ وحتى بداية الثمانينيات، وقد دخلت هذه الحركة في أزمة عميقة بعد التراجع الشديد للتحرر الوطني وصعود الهيمنة المنظمة عالميا ومحليا للثورة المضادة، وهو ما يحتاج إلى دراسة مفصلة ومتأنية نسترد الشيخ امام عبرها لجمهوره الحقيقي وبصورة جديدة.

وها نحن نرى المخرجين المسرحيين الروس في إثر الانهيار العام في بلادهم وكأنهم اتفقوا ضمنيا على وضع "**تشيكوف**" ذلك الكاتب الكلاسيكي المعاصر العظيم كحجر عثرة في طريق الانهيار العام، وتدني القيم والاخلاقيات على كل المستويات، في زمن يعرفه المخرج **رازوفسكي** الذي ترجم لنا الصديق **أشرف الصباغ** نصه - يعرفه بأنه:

"يشكل عالما قاسيا من الخواء الروحي.." وما أحوجنا الأن نكتشف معا مكونات ثقافتنا الطليعية القادرة على أن تتغلغل في العمق "لتكنس الزيف والخواء والعفن حتى لا نختنق ونموت.

في هذا السياق تأتي دعوة الناقد الدكتور "**غالي شكري**" الى الثورة على القالبية في الفكر والتعبير ضمن المقال الذى كتبه عنه الشاعر "**أمجد ريان**" والثورة على القالبية تعنى رفض الجمود والتخلف والاحتفاء بروح التجديد والابتكار الخلاقة، ولكن بعض المحدثين يخلطون أحيانا بين رفضهم للقوالب والتبنى غير النقدى لكل موضة فكرية أو فنية تظهر في الخارج ومرة أخرى يحدد **غالي شكري** مشكلتنا الفكرية والنقدية بأنها "ناتجة عن كوننا نقطف الثمار في صورتها الأخيرة دون أن تكون قد نضجت في واقعنا من خلال خبرة طويلة وممارسة فعلية".

ومن معرض الخط العربي للفنان "**حامد العويضي**" إخترنا لكم لوحة الغلاف إحتفالا بألفية التوحيدي التي كان لأدب ونقد شرف المبادرة للتذكير بها وإصدار عددين عنه في "يوليو وأغسطس ١٩٩٤".

مفاجأتنا لهذا العدد هي عودة الكاتب الفنان "**صلاح عيسى**" إلينا ليكتب صفحته الأخيرة بعد أن غضب منا لأننا لم نلتزم بدقة التعليمات التى وضعها على تحقيقه الدءوب والدقيق لوثائق فيلم "المهاجر" وقد وعدنا أخيرا بعد أن استكمل ترتيب مكتبته الضخمة وحبس نفسه أسابيع طويلة لانجاز هذا العمل أن يوافينا بالجزء الثانى من الوثائق في أقرب فرصة على أن "نقسم" أننا سوف نلتزم فأهلا "بصلاح" الذى يكشف بطريقته الساخرة تناقضات عشرات من كتاب اتحاد الكتاب المصريين "فإذا كان أعضاء الاتحاد وهم من الكتاب والمفكرين أعجز من أن يفرضوا إرادتهم على رئيسهم، وأعجز من أن يحجبوا عنه أصواتهم في الانتخابات فماذا يفعل أعضاء نقابة الحلاقين، وأعضاء اتحاد جامعي القمامة، ونقابة الراسبين في شهادة محو الأمية. إنها مجرد شكة دبوس لكنها للحق موجعة.

وأخيرا أجد نفسي مرة أخرى مدينة لكم باعتذار فقد نشرنا في العدد الماضي مقالا للناقدة السينمائية "**فريدة مرعي**" وفوجئنا به منشورا في عدد "إبداع" لنفس الشهر "أكتوبر نتيجة لسلسة من الأخطاء وتعثر الاتصال لكنه الدرس الذى يعلمنا أن لا نقبل أبدا مادة - مهما كانت قيمتها - يكون صاحبها قد سلمها لمطبوعة أخرى.. أرجو أن يكون هذا آخر الاعتذارات وإلا فإنكم لن تتعاملوا مع هذه الاعتذارات بجدية بعد الآن.

المحررة.

الصراع الدينى والغزل.. عندما يكون قبيحا

د. محمد فكرى الجزار

لا جدال أن جماعات العنف الدينى، بمختلف طوائفها، لا تستهدف الدولة فقط، ولو كان هذا لهان أمرها علينا، نحن المستضعفين فى الأرض. غير أنه من خطل الرأى الزعم أن الدولة - بعنفها المضاد - تستهدف تلك الجماعات وحدها، وإذن لهان - أيضاً - علينا أمرها.

فليس ثمة عنف أيديولوجى - يخبرنا التاريخ - على مثل هذا التبسيط المخل، سواء أصدر عن جماعات أم خاضت حمأته دول. فهذا العنف ليس له أعداء طبيعيون فينصب عليهم منحصراً فيهم، بل إن عداواته.. وحتى تحالفاته - ترتهن دوماً إلى ملابسات اللحظة ومتغيرات المرحلة، ليكون التحول قانونها الضابط لحركتها. ومن حقائق واقعنا المسخ أن نجاعة عنف كل من الجماعات والدولة لا معيار لها إلا ما تحققه فينا، نحن الضحايا غير المعلنين فى ذلك الصراع الأحمق على حكمنا، والضحية - هنا وهناك - لا رأى لها ؟؟؟

وحين يكون الصراع على الحكم دينيا فإنه يتمتع بخاصيتين على قدر كبير من الخطورة على المستوى الاجتماعى العام..

الأولى: أن الخطاب الدينى، بين طرفى الصراع، يأخذ صيغة إشكالية، فالمقدمات - على الرغم من إمكان التباسها، وهو إمكان قائم فعلاً - واحدة عند أى من الطرفين، بينما النتائج المترتبة عليها مختلفة إلى حد التناقض الجذرى.

الثانية: أن الصفة الدينية للصراع صفة تخص غير طرفيه، ومن ثم فهما يدخلان - كل حسب رؤيته - الشعب المتصارع على حكمه فى حساباتهما، سواء بالعنف المادى أو العنف المعنوى، إما مع - وإما ضد.

وخطورة هاتين الخاصيتين تكمن فى..

أولاً: إن اتفاق طرفى الصراع على معظم المقدمات الدينية التى يؤسسان عليها اختلافهما / تناقضهما، يمنح هذه المقدمات قداسة ليست لها، ومن ثم فهى مصونة، بعنف الطرفين معاً، من أية مساءلة نقدية لها. فالحفاظ على مسوغات صراعهما يقتضى صيانة مقدماته من تلك المساءلة على وجه التحديد. وهذا يعنى أن ثمة مساحة لاتفاق طرفى الصراع على ممارسة العنف نفسه ماديا ومعنويا بفئة ثالثة ليست مع .. ولا ضد.. اللهم إلا مع العقل والعقلانية وضد الجهل والظلامية. هذه ا لفئة - الصفوة القائدة لوعى المجتمع والصائغة طموحاته.

ثانياً: إن إدخال الشعب

فى حسابات طرفى الصراع يعنى - على ضوء الصبغة الدينية التى له - تداول الاتهام بالكفر بين الطرفين، بل إن هذا الاتهام لا يخص صراعهما الذى يأخذ العنف الدموى طابعاً له، وإنما يخص الغائب الحاضر فى ذلك الصراع، وهكذا يكون الشعب كافراً بامتياز، أى مباحا لعنف الطرفين، فمؤمن طرف منهما كافر الآخر، والعكس، وهذا يستدعى مراقبة صارمة لكافة الممارسات الاجتماعية العملية والذهنية، سواء من قبل جماعات العنف أو دولة العنف المضاد. السؤال الحيوى لما نحن بصدده هو: كيف نطلق على صراع الجماعات الدينية والدولة: صراعاً دينياً؟ والإجابة جوهر المأساة التى يعيشها هذا الشعب وصفوة مفكريه على السواء ودون أدنى تميز (من صاحب دار عرض سينمائى إلى أستاذ جامعى، وبينهما كل المنذورين غداً)..

لقد ارتكبت الدولة الفعل الحرام، بهدف دعائى خالص، فى صراعها مع جماعات العنف الدينى، ونجحت هذه الجماعات فى دفعها إلى الاستغراق فيه، حتى لقد اختلطت الحقيقة بالدعاية، وتغيمت الحدود بينهما، حتى صارت الدعاية نصوصاً دستورية وقانونية، وكان لابد من ضحايا لإثبات حقيقة هذه النصوص ونفى الصورية عنها. وهكذا انسحب الأساس المدنى الذى قامت عليه الدولة، وبدأت فى الترويج الدينى لشرعية وجودها فى مواجهة جماعات العنف تلك ومشروعية قمعها لها، فاذا أضفنا أن الأساس المدنى للدولة أساس رجعى ومتخلف ولا يمتلك خطاباً مسوغاً له عند الشعب، لم نكن مبالغين لو قلنا إن جماعات العنف الدينى قد نجحت فى تحويل الدولة إلى جماعة دينية تتنازع معها السلطة، وتتحالف معها حين يتُهدد مقدماتهما الواحدة فكر نقدى يصدر عن تلك الفئة الثالثة التى وصفناها بأنها ليست مع أحد اللهم إلا العقل وليست ضد أحد اللهم إلا الجهل، هذه الفئة هى الضحية المشتركة لطرفى الصراع الدينى، وكل منهما سيزعم شرف تقديمها قربانا على مذبح المقدمات الواحدة. وفى هذا السبيل لا مانع يمنع جماعات العنف الدينى من استثمار مؤسسات الدولة لإعداد قرابينها. كما لا شئ يحول بين الدولة وتغليف واحد من أفرادها بشكل جيد ولائق بهدية لتقديمه إلى تلك الجماعات ضحية سابقة التجهيز. إنه نوع من أنواع الغزل القبيح يتصالح على اللجوء إليه طرفا الصراع لتحقيق أهداف خارجة على أهداف معركتهما. وطوبى لنصر حامد أبو زيد وهو يخرج من بحث علمى متهما اتهاماً دينياً بالكفر من إحدى مؤسسات الدولة، ويصدِّق "أيمن الظواهرى" المطلوب لأمن الدولة وقضائها على الحكم مضيفاً إليه الشمول بالنفاذ. طوبى لنصر فقد أعطى الفئة الاجتماعية الثالثة ملامحها وأشار إلى ما يجب أن يكون عليه موقفها، وسيذكره التاريخ باعتباره ضحية لواحدة من أردأ قصائد الغزل القبيح بين دولة دينية



وجماعات خارجة بالسلاح على نظامها.

يبدو أن الصراع الاجتماعى - ولو كانت السلطة أحد طرفيه - هو مساحة لتبادل الملامح، وحتى الخصائص، بين الطرفين المتصارعين، خاصة حين يمتلك هذا الصراع تاريخاً من التجارب المتراكمة، فتهتز - من ثم - جذور التناقض المبدأئى بينهما، وتتضاءل فعالية هذا التناقض على مواقف أى منهما، لحساب طبيعة اللحظة الراهنة وقانونها الجدلى الذى تفرزه. وعلى هذا فأن سقوط الضحايا خارج طرفى الصراع أمر وارد ضمن حساباتهما، وأحيانا يكون من قبيل حتميات الصراع التى يتفقان عليها، إن لم يكن بشكل معلن، فبشكل سرى وضمنى، لتغطية ما بينهما، أو ما أصبح بينهما من ملامح شبه وخصائص واحدة.. وهكذا ينكشف القناع الدينى الذى يصر عليه الطرفان عن الطبيعة السياسية لصراعهما، ونظراً لأن أياً من الطرفين لا يمتلك خطاباً سياسياً متكاملاً يمكن اختباره بأحدى الطرق السلمية على محك إرادة المجتمع، فالاثنان يقعان اضطرارياً فى إدخال "الدين" فى لعبة الدعاية التى ما تلبث أن تتحول إلى حقيقة.

والسؤال الآن هو: إذا كانت الدولة تحمينا - بحمايتها نفسها - إلى حد ما من عنف الجماعات الدينية، فمن ذا يحمينا من الدولة حين تمارس العنف الدينى نفسه؟ هذا هو السؤال الذى لا إجابة عليه، أو الذى لا يجب أن يقدم أحد إجابته، وإلا فقد ارتكب "الحرام" وتقدم ضحية معلنة لأى من الطرفين أو لهما معاً.

تصحر الروح

مرزوق حلبى .
سوريا

وجدتنى أستجير بمكتبتى أحاول أن أعثر فيها على نص من نصوص د. نصر حامدأبو زيد . ولم أفعل رغبة فى التسلح بنصه فى مواجهة نص قرار الحكم القاضى بتفريقه عن زوجته د. ابتهال يونس . بل كنت مدفوعا بالسؤال وبالدهشة - وقد كانا من وراء أبحاثه هو وخلاصتها . وأعترف أننى انتهيت إلى فيض من الأسئلة والاندهاشات المتوالدة . إذ لا يعقل أن يكون الإسلام المؤسسة متسامحا مع الرازى وأبى العلاء ، ومع إخوان الصفا وعشرات المفكرين والمبدعين فى العهد العباسى (القرن الثامن حتى القرن الثالث عشر) وأن يكون ظلاميا قهريا على نحو ما تبدى فى محاكمة أبو زيد فى نهاية القرن العشرين ، وكم من الأسئلة نحتاج حتى نجسر على عشرة قرون من الزمان بأحداثه وأحاديثه ؟ وندرك فى سياقنا أن الأسئلة بالذات هى التى أقلقت القوى الظلامية فأشهرت فتواها وسلاح التكفير وليس ضد أبو زيد وحده بل ضد كل من يجرؤ على طرحها.

والحقيقة أن تجربة الصراع بين قوى الدهشة والسؤال وبين قوى الظلمة والظلام . لم تبق فسحة للسؤال فيما يتعلق بالموارد التى قد تردها قوى الإسلام السياسى بمذاهبها المعتدلة والمتطرفة واليسارية . وحسبنا التجربة الجزائرية الراهنة وما يدفعه المثقفون المبدعون هناك من ثمن! فقد بلغ الإسلام السياسى من شطط ظلامى يدفعنا دفعا إلى التشكيك فى تاريخنا وحضارتنا وموروثنا! فإذا كانت القوى التى حاكمت أبو زيد وأدانته ممثلة للإيمان وذروة التعبد ومخافة الله فإننى أرفض هذا عن وعى وسبق إصرار! وإذا كانت هذه القوى تجسيداً لروح الإسلام، وأعفى نفسى هنا ، وعن وعى وإصرار من الخوض فى الشرع وتفسير نصوصه وأحكامه فيما يتعلق بحالة أبو زيد لأنها حالة فى الحياة ، بينما شرعهم حالة فى النص! ولأن المسافة الزمنية بين الحالة التى تجسدها قضية أبو زيد وبين النص الذى يقوم عليه الشرع تزيد على (١٤) قرناً هذا ناهيك عن أن الحياة أقوى من النصوص لا سيما إذا أريد لها أن تكون مغلقة إطلاقية مختومة بالشمع الأحمر؛ ويأبى المنطق الذى انبنت عليه طروحات أبو زيد وأسئلته أن يتجاوز النص المحدد حدوده وأن تتجاوز المعنى المدلولات .. وهو القائل: "(...) ولابد هنا من التمييز والفصل بين "الدين" والفكر الدينى ، فالدين هو مجموعة النصوص المقدسة الثابتة تاريخيا فى حين أن الفكر الدينى هو الاجتهادات البشرية لفهم تلك النصوص وتأويلها واستخراج دلالتها .." فإذا كانت هذه "اجتهاداتهم" فإننا سائرون

حتما إلى جهنم وبئس المصير؛

نعرف تماما ما فى بطون الكتب المقدسة كلها التى تصفحتها وتتصفحها شعوب الأرض قاطبة من قيم وتعاليم نصح وإشارات ودلائل ومعان وعبر لمن اعتبر لكن لا يمكننا ومن منطلق الاستقامة المنزهة المجردة إلا أن نستنير بمناهل العرفان كلها لا سيما فى الشرق الأقصى وفى كل تراث الإنسانية المكتوب والمنصوص عليه. فإننا لا نستطيع أن نغفل ما تركه لنا كونفوشيوس ولا زارادشت ولا هرمس ولا كريشنا ولا شرى شنكارا ولا سقراط ولا أفلاطون ، ولا نستطيع أن نهمل ما تركته لنا الحضارات الغابرة!! كما أننا ملزمون بورود الموارد فى العصر الحديث وفى منجزات هذا العصر الروحية والقيمية . فلا شىء مطلقا بالنسبة لنا سوى حركة الحياة السرمدية وتعدد مصادر العرفان والحكمة! وهذه المصادر ما انفكت تتوالد وتتفاعل، تتجاذب وتتنافر تتدانى وتتباعد ، تتماثل وتتباين فوق النصوص وعبرها لتتسع للحياة على سعتها.



*****

عندما أهدر دم سليمان رشدى أصدرت مجموعة من المثقفين المبدعين فى العالم العربى بيانا جاءفيه: "إن القوى الظلامية تنصب ذاتها وكيلا عن الله، وتستثمر هذا التنصيب إلى حدوده العليا . فتدمر العقل والثقافة والإنسان (...) إنها تنسى الحقيقى والجوهرى وتدمره لحساب الوهمى، فتقود معركة دامية من أجل الوهم يكون ضحيتها ، الحقيقى والجوهرى والإنسانى ويظل الجهل كما الاستبداد والاستغلال فى مكانه". وقد طالت حالة الاستبداد والجهل وهما فى حال أمتنا العربية مشروطان ، فلا وجود للأول إلا بالثانى ولا تأبيد للثانى إلا بحضور الأول.

فإذا كانت الأرض العربية لا سيما فى الشمال الإفريقى انتكبت بالتصحر الذى يهدد قدرة الأقطار على ضمان الأمن الغذائى، فإن محاكمة أبو زيد تشكل تجسيداً حيا لتصحر الروح العربية.

الازدواج اللغوى فى الأدب المغربى المكتوب بالفرنسية(*)

نيفين النصيرى

"فلتكن الفرنسية أو العربية، يجب تخيل هذه الغربة المجنونة للغة مزدوجة. بل كتابة مجنونة، أى جنون حقيقى؟ أى جسم غير ملفوظ؟ لغتين فى وضع متناقض. تؤثر الواحدة على الأخرى تتشابكان تختفيان، تتلاقيان تبعا لقاعدة مختلفة فى الشكل والميتافيزيقيا والحضارة".(٢)

فهذه هى وضعية الأدب المغربى فى مفترق الطريق بين لغتين، بل بين ثقافتين ومن هذه الوضعية تتولد الصورة المشتركة بين أغلب الأعمال الأدبية المغربية حيث تبلغ كمال الشكل والمضمون على السواء، ألا وهى اللغة المزدوجة أو La Bi-Langue(٣) على أن هذا التلاقى يكون أكثر جلاء عندما تكون اللغتان غير متجانستين، بل متناقضتين وهكذا تكون اللغة المزدوجة طبيعة مزدوجة وغير ملموسة، إذ انها تعنى التعارض الجذرى بين ما هو مفهوم وواضح، وما هو غامض وغير ملموس فى لغة ما.

فداخل كل لغة لا توجد واحدة، بل عدة لغات. وقد نصف ذلك على أنه تناقض لأن مفهوم اللغة هو الوحدة (وخاصة اذا تكلمنا عن اللغة-العربية المتصفة بالأحادية) كنظام يقوم على الشمولية. ولكن تتجمع فى كيان اللغة الواحدة العديد من اللغات فهناك دائما جانب مستتر وآخر ظاهر فى كل لغة.

إن نص لمارتينيه يمكن أن يوضح تناولنا لهذه الإشكالية وتفريقها عن بقية المصطلحات التى قد تشكل نوعاً من الغموض فى المعنى.

"ازدواجية اللغة تفرض تواجد لغتين على نفس المستوى، أما انفصام اللغة فهى تعنى موقفاً تستخدم فيه الجماعة لهجة أكثر عامية وأقل اعتباراً، أو أخرى أكثر علمية وأقل شيوعاً(٤)

ومن خلال هذا المدخل العام، يتضح موضوع بحثنا، وهو تحليل النصوص المغربية المكتوبة بالفرنسية، وعلى الأخص تلك التى يكثر فيها هذا الاستخدام للغة – وما سنجده من الأمثال وفير حيث أن غالبية الكتاب – إن لم نقل جميعهم – يمرون بتجربة الكتابة المزدوجة هذه فهم غالبا ما كانوا نتاج علاقة دياليكتية بين اللغتين، بيد أنهم اضطروا إلى استخدام اللغة الفرنسية – لغة المستعمر – للتعبير عن ذواتهم وعن أيديولوجياتهم.

ويقول عبد اللطيف اللعابى فى هذا الصدد: "نحن دائما حذرون فباستخدامنا المؤقت للفرنسية كأداة للتواصل مع الآخر، نحن مدركون للخطر الدائم الذى قد نقع فيه، ألا

وهو استخدام هذه اللغة كأداة ثقافية.(٥)

تدمير اللغة الفرنسية:

وإذا حاولنا فهم هذه الإشكالية بصورة أعمق، سنجد أن التوتر الناتج عن الصراع بين اللغتين - الحنين إلى اللغة الأم، الارتباط الوثيق بالتراث والثقافة الأصيلة عربية كانت أو بربرية - ينعكس على استخدام الكاتب للغة الفرنسية.

فيحاول جاهدا تدمير اللغة الفرنسية وذلك بالوصول بها إلى الدرجة صفر من المعنى فتتلاشى كينونة اللغة الفرنسية وجوهرها.

وتبقى طوبوغرافية وطباعة فرنسية فقط، أماالتراكيب والمعانى والدلالات فتحظى بها اللغة العربية فيصير البناء والشكل اللغوى خاص بلغة ثالثة - جسم فرنسى وروح عربية وتأخذ هذه الظاهرة، أشكالا عديدة، أهمها انبثاق العديد من الكلمات العربية داخل النص الفرنسى، ويمكن إرجاع هذه التداخلات إلى وجود نوع من الانجذاب والتشابك بين اللغتين، وذلك على مستوى اللاوعى للكاتب. إذ أنه وليد ثقافتين يصعب الفصل بينهما، كما أن حنينه إلى لغته الأم يعود ليظهر داخل النص على شكل زلات لسان تعكس مدى ارتباطه بها وإن طال غيابه عنها.

وتشكل هذه التداخلات بين اللغتين أهمية كبيرة، ليس فقط على مستوى النوع الأدبى، بل على مستوى الشكل والمعنى، فهى عنف النص -حسب عبارة مارك جونتار الأدبى فى طباعته، شكله اللغوى والمقطعى، خالقة بذلك أدباً مزدوجاً له أصوات متعددة أو ما يطلق عليه "البوليفونية".

ويمكن استنتاج أربعة أشكال لهذه التداخلات:

١- حروف عربية كانت أوبربرية مكتوبة بالفرنسية، ويليها الترجمة بالفرنسية.

٢- تعبيرات وكلمات مكتوبة بالفرنسية وغير مترجمة، ويليها ملاحظات هامشية داخل النص أو فى آخر الكتاب.

٣- تعبيرات وكلمات بحروف عربية، يتبعها ترجمة.

٤- تعبيرات وكلمات بحروف عربية، بدون ترجمة.

و من هذه التصنيفات تتضح أهمية الشكل إذ أنه قد يحمل معانى ودلالات خاصة.

ففى رواية إدريس الشرايبى "أم الربيع" (٦) تشغل سورة الفاتحة الصفحة الأولى من الكتاب، كما أن العنوان الفرنسى يتبعه الترجمة العربية، وهذا يدل على أن الكاتب أراد بذلك تقسيم النص إلى شطرين، متعطياً المعنى الدلالى للغة العربية، تاركاً الشكل والتعبير للفرنسية.

وكما أن الكتابة الكوفية قد تعوق عملية التواصل والفهم بالنسبة للقارئ الفرنسى.

١- فى هذا النموذج، تيسر ترجمة الكلمات العربية بالفرنسية عملية الفهم والتواصل. وخاصة بالنسبة للقارئ غير العربى، خالقة بذلك استمرارية داخل النص.

ففى رواية إدريس الشرايبى(٧) (un-eenquele on paiags) نقرأ هذه العبارة العربية المكتوبة بحروف لاتينية "Achoufa unl Karam" ثم تأتى

الترجمة موضحة معنى هذا التعبير.

- وقد نلاحظ أن هذه التداخلات لا تطول فى الغالب، وإلا أفقدت النص مصداقيته من قبل القارئ كما أن خلو النص من الترجمة قد يجعله نصاً مزدوج اللغة، ويصير لكل لغة دور ومكانة مختلفة داخل العمل الروائى.

٢- فى هذا العمل: لا يوجد أى عراقيل لفهم النص - فلا يوجد غموض على المستوى الدلالى. فبجانب الترجمة قد يعطى الكاتب معلومات إضافية تسهل عملية التلقى. وقد تساعد الايضاحات" خارج النص" على الحفاظ على المنطق والتسلسل داخل النص.

فأحمد الصفراوى على سبيل المثال يعطى فى نهاية روايته "صندوق العجائب"(٨) جدولاً بالمصطلحات العربية عن كلمات قد تكون غير مفهومة من قبل القارئ الفرنسى.

- فى الحريق لمحمد ديب، يمكن أن تحصى عدد الإحالات (nenovs) إلى إحدى عشرة حالة.

٣- "فى صلاة الغائب"للطاهربن جلون(٩) نجد هذه الأدعية مكتوبة بالعربية" اللهم يالطيف، نسألك اللطف فيما جدت به المقادير ولا تفرق بيننا وبين إخواننا البرابير".

ثم تأتى الترجمة الفرنسية بعد ذلك مباشرة، ونلاحظ أن الكاتب المغربى فى أغلب الأحيان يستخدم العربية فى كتاباته الفرنسية عندما يتعلق الأمر بآية قرآنية، أو دعاء أو شعار وطنى، أو أغنية شعبية.. تلك التعبيرات التى تحمل معانى الحنين والأصالة، وتعكس مدى ارتباط الكاتب بتراثه العربى فتصير الكتابة العربية داخل النص الفرنسى أشبه بكتابة طقوسية من شأنها استرجاع واستحضار القيم والمعانى المفهومة، فهى تبحث عن الذات التائهة والهائمة فى عالم المعانى الأولية.

وكما فى التفكك(١٠) يستشهد ببعض الأبيات لكعب بن زهير" بانت سعاد فقلبى اليوم متبول" متيم إثرها لم يفد مكبول

ثم تأتى الترجمة بالفرنسية لتوضح معني الأبيات، فى هذا الشكل يصعب على القارئ الفرنسى فهم التعبيرات المشار إليها بالعربية، ففى بعض الأحيان قد يستنبط المعنى من السياق والـ Contaste العام للنص. ولكن فى أحيان أخرى قد يجهل القارئ تماماً السياق الذى تظهر فيه الكلمات العربية غير المترجمة. فمن ناحية قد يشكل هذا النموذج عائقاً فى عملية التلقى. ولكن من ناحية أخرى - وهى الأهم والأعمق - يخلق نوعاً من السحر والغموض فى المعنى يجعل من القراءة عملية مفهومة وفى هذا النموذج تكثر الأمثال. وقد يعكس هذا رغبة الكاتب فى أن يخصص "مساحة" وإن كانت ضئيلة لبعض التعبيرات العربية التى لا يمكن أن تترجم إلى أى لغة غير لغتها الأصلية.

ففى "ane en-puete on pays" نجد هذا الإهداء: بسم الله الرحمن الرحيم، بدون أية ترجمة فقد أرادها الكاتب على هذا النحو دون ترجمة، رغبة منه فى عدم المساس بشاعرية الخط الكوفى

وغموضه الخطى. وكما سبق أن أشــرنا فى رواية أم الربيع، فتشغل سورة الفاتحة الصفحة الأولى. وقد نلاحظ عدم وجود أى علاقات أخرى سواء على هذه الصفحة أو على الصـفـحـة المقـابلة، انعكاسـا لما تحـتـويه هذه الصـفحة من نقاء وصفاء. ومن يجـهل العـربيـة قـد يستـعـصى عليـه فـهم هذا المدلول.

ومن خـــلال هذا المدخل العـــام لإشكاليـــة اللغـــة والازدواج اللفظى فى الأدب المغـربى يتـبلور الوضع الاعتبارى لهذا الأدب.

محاولة خلق لغة فرنسية جـديدة الـ مـا بين "تجـعل القـارئ الفـرنسى يشـعـر بالغـربة داخل لغـتـه الأم إحـــلال نظرة من الداخل بالسـيطرة على مـشكلة الازدواجـية اللغوية وأخيراً وليس آخراً الانفـتـاح على العـالم الغـربى عن طريق الاندمـاج أولاً ثم الانفـصـال عن لغة المستعمر.

ويبـقى الأدب المغـربى مهجناً يتطلب قارئاً مهجنا أيضاً.

الهوامش

×- هنـاك العـــديد من التـسـمـيات لهـذا الأدب مثل الأدب العـربى ذى التـعـبـير الفرنسى "أو التعبير الفرنسى المغربى للعروبة" ولكننا فضلنا استخدام تسمية تتصف بنوع من الحياد والموضوعية التامة.

١ عبد الكبير الخطيبى No. "Reperes" ir. Proculhne P.12,48 ,1978.
أن اللغـة المزدوجـة أو La Bi-Langue مـصطلح ابتكره عـبد الكبـير الخطيـبى للإشارة إلى مـفـهوم اللغـتين داخل اللغـة الواحـدة، وبهـذا المعنى يخـتلف عن الـ Di-linguisme أى الازدواج اللغـوى والـ Diglassie أى الانفصام اللغوى.

٢- Martiner, Elements de linguistique ginerale, A.Coline 1970 عناصر لغوية عامة.

٣- عبد الكبير الخطيبى

"Reperes in houvlxure 2 12, 1978, P.48.

٣- إن اللغـة المزدوجـة أو الـ Bi-langue مـــصطلح ابتكره عـبد الكبيـر الخطيـبى للإشارة إلى مـفـهوم اللغـتين داخل اللغـة الواحـدة وبهـذا المعنى يخـتلف عن Biln-guisme أى الازدواج اللغـوى والـ diglassie أى الانفصام اللغوى.

٤- مارتينيه، مبادئ لغوية عامة ص٢٢ Elements de lingustiqu plneol A. Calin 1970.

٥- عـبـد اللطيف اللعبى - مـجلة أنفـــاس. العـــدد ١٨ ص٣٦.

٧- إدريس الشـرايبى - أم الربيع.

٨- Uneenpuete ou pays.

٩- أحـــمـــد الصـــفـــراوى "صندوق العجائب" ص٨٣.

١١- الـطـاهـر بـن جـلـون. صلاة الغائب -ص٣١.

١١٠- رشـيـد بـوجـدرة - التفكك .Jenael

١٢- مــصطلح أطلقــتــه الاستــاذة/سامـيـة مـحـرز فى إحـــدى النـدوات عن الأدب المغربى.

وقد عـرفـتـه بأنه النص الذى يطوع ويوظف تداخل الثـقافات واللغات داخل اللغة الواحدة.

غالى شكرى وتجربة جيلنا الشعرية

لم تتوقف رؤى غالى شكرى عند حدود مرحلة الستينيات بل إنه تجاوز المرحلة حتى قبل أن تنقضى، لدرجة أن كثيراً من التصورات النظرية التى طرحها فى أواخر هذه المرحلة كانت تستشرف المرحلة الشعرية التالية فى جيل السبعينيات، وكأن الناقد الذى يتابع حركة الواقع قادر على التنبؤ الموضوعى بالتغيرات الجمالية التى ستطرأ، وهذه هى سمة أصيلة فى الناقد المتفاعل عضوياً مع واقعه، ومع الحياة الفكرية والثقافية.

لذلك كان من الطبيعى أن يتطرق للقضايا المتعلقة بالتغير والانزياح الجمالى، فناقش على سبيل المثال قضية (الجيل) الأدبى، ما معناه وما حدوده الزمنية والجمالية. فاستعرض لنا فى كتابة برج بابل محاضره أكاديمية ألقاها محمد حافظ دياب فى دار الثقافة الجديدة بالقاهرة وقد انتمى الحاضرون إلى أجيال ثقافية وزمنية مختلفة، وكان الشائع دائما هو الأسلوب الذى يقسم أجيالنا الأدبية بين الخمسينيات والستينيات حتى أصبح هناك من يؤكد أن هناك جيلاً تالياً هو جيل السبعينيات بل وهناك أجيال تالية اليوم، وقد قسم بعض الحاضرين المسألة إلى أكثر من حساسية: واحدة تقليدية وأخرى جديدة، ولكن حافظ دياب ظل داخل المنطق الأكاديمى، فطرح بعض المفاهيم ووضع عشرات المحاذير والتحفظات وترك القاعة حائرة أكثر مما كانت قبل سماع المحاضرة. أما الأسئلة التى تبلورت فى ذهن صاحبنا فى أثناء المحاضرة فقد كشف عنها مرتبة ودقيقة، فهو يتساءل أولاً: إلى أى مدى يصلح مفهوم الجيل كقيمة معيارية؟ أى هل يجوز لنا

أمجد ريان

القول مثلاً بأن كل جيل جديد ينجز بالضرورة ما هو أجود وأفضل من الأجيال السابقة؟ كيف نفسر حينئذ الأعمال الكلاسيكية العظيمة الباقية على مر التاريخ؟

ثم يتساءل ثانياً: إلى أى مدى يصلح مفهوم الجيل كأداة للتحليل وهل هناك سمات نوعية خاصة لمجموعة أدبية أو لمرحلة ثقافية تصلح فى تحديد وتمييز مقومات العمل الأدبى لأحد أفراد هذه المجموعة أو أى عمل أدبى يظهر فى تلك المرحلة الثقافية؟ والسؤال الثالث: إلى أى مدى يصلح مفهوم الجيل هنا أو هناك للتعميم، أى هل يمكن القول بأن أى تعريف للجيل يصلح لاختراق الزمان والمكان، فينطبق معنى الجيل فى الأدب الأمريكى بين الحربين أو فى الأدب الروسى خلال القرن

الماضى على الأدب العربى الحديث؟ هل هذا ممكن؟ أم أن هناك خصوصية لأى تعريف تكتسب أهميتها من التاريخ والمجتمع واللحظة الحضارية؟

والسؤل الرابع فى طرح غالى شكرى هو: إلى أى مدى يمكن أن نستفيد من مفهوم المجايلة فى صياغة التاريخ الأدبى من ناحية، وصياغة نظرية نقدية من ناحية أخرى؟ ويشير الناقد إلى أن أدبنا العربى الحديث، يفتقد رؤية قومية لتاريخ ابداعاته وتحولاته وليست لدينا سوى انطباعات قطرية جزئية تخلو من أية كشوف للقانون العام لمسيرة الحركة الأدبية المعاصرة، أو القوانين النوعية المضمرة فى الأنواع الأدبية، فما هو الجيل الذى نتحدث عنه فى الفنون الأدبية المختلفة، هل هو الجيل العراقى أم المصرى أم المغربى أم اللبنانى؟ وهل هو مجموعة الأفراد الذين تتقارب أعمارهم؟.

ثم يجيب الناقد عن كل هذه الأسئلة طارحاً وجهة نظره قائلا: إن الجيل تجربة ورؤيا، الجيل الثقافى هو الجزء الطليعى من الجيل



الزمنى وليس كل الجيل، وليس المقصود بالتحديد هو وحدة التجربة أو وحدة الرؤيا، ولكن المقصود هو التجربة الرئيسية: (الثورة - الهزيمة - الحرب..الخ) والرؤيا المحورية (الرفض - الانتماء - الحرية .. الخ)

وكلاهما يتنوع ويتعدد ويتجلى فى مئات التجارب والرؤى. ويضيف صاحبنا أنه ليس من جيل قطرى أو عرقى أو مذهبى أو طائفى. الجيل كطليعة يستحيل إلا أن يكون عربياً حضارياً، وهى النقطة الأولى فى أى حداثة أصيلة.

ونريد أن نطرح بإزاء تحديدات شكرى فكرة أخرى لعلها تزيد من الإحاطة بالقضية، وهى تخص الإضافة الجمالية المتميزة التى أنجزها إبداع الجيل، لأن هناك خصائص جمالية ذات طبيعة مختلفة تهضم السابق وتزيد عليه معطيات جمالية غير مسبوقة بصورة أو بأخرى.

لقد كان من المهم أن نورد رأى غالى شكرى فى قضية الأجيال، لأن هذه القضية كانت من القضايا الأساسية التى نوقشت على نطاق واسع فى فترة السبعينيات، لأنها بشرت بصعود جيل شعرى جديد نستطيع أن نطبق عليه معايير غالى شكرى بدقة، فهناك إضافة جمالية محددة سبقت الإشارة إليها وتفصيلها، تتلخص فى رؤيا التعدد فى مقابل الأحادية، رؤيا الديناميكية فى مقابل السكونية، وقد تجسد التعدد فى كافة المستويات الداخلية للنص الشعرى فالبناء الشعرى تتعدد فيه المنظورات المتحاورة، واللغة لا تكتفى بإثراء الجانب الدلالى، بل كشف التركيب اللغوى إيحاءات اللغة وعدد دلالاتها، كما تعددت

الأدوار التى تؤديها اللغة فى النص إيقاعياً وتشكيلياً، وقد ساعدت هذه التصورات الجمالية فى تقييم النصوص الشعرية الجديدة، وتحديد سمات نوعية خاصة للكتابة الشعرية فى هذه المرحلة، بما يؤكد أن معنى الجيل نفهمه من خلال مفهومين هما: التجربة والرؤيا. ومن المهم الإشارة أيضاً إلى أن معنى الجيل هنا هو الجيل الثقافى والإبداعى فى جانبه الطليعى الذى تمكن حقاً من أن ينجز إضافة جمالية بعينها، وليس كل الجيل زمنياً، فقد عرفت السبعينيات تيارات شعرية شتى تمثل توجهات جمالية متعددة، ولكن تياراً بعينه هو الذى سيمثل الجيل إبداعياً. ولعله من المفيد هنا أن نذكر تجربة الشاعر رفعت سلام الذى خصص عددين من مجلته المستقلة غير الدورية: "كتابات" لمناقشة تجربة شعراء السبعينيات صدر (السابع) فى يناير ١٩٨٣ قدم فيه النصوص الشعرية، وصدر العدد الثامن فى مايو ١٩٨٤ وخصص للدرسات النقدية، وبرغم أن سلام أعلن فى الافتتاحية أنه لم يخض فى مسألة التحديد العلمى لمصطلح شعراء السبعينيات، لكنه رأى أنه من الضرورى تحديد المفهوم الخاص الذى قاد العمل فى هذا الملف لشعراء السبعينيات، فالمصطلح كما رآه يشير إلى هذه المجموعة من الشعراء التى بدأ وعيها الشعرى والثقافى العام فى التفتح فى النصف الأول من السبعنيات، وبدأ إبداعها الشعرى فى الصدور منذ بدايات النصف الثانى تقريباً منها، فقد كانت السبعينيات هى الساحة التى شهدت التكوين والإدراك والاكتشاف، وهى الأفق الذى انفجرت فى مداه الأصوات. ويضيف سلام: (والقصائد بعد ذلك تمثل جيل السبعنيات، بالتحديد السابق، بل وربما على نحو أكثر من الكفاية، فهى تكشف مختلف الملامح المميزةوالفاصلة فى شعر هذا الجيل، وتقدم وجوهه المختلفة، ونماذجه الرئيسية، وهو الهدف الأساسى من العدد، وخاصة إذا ما راعينا أن "الإحصاء" لم يكن ضمن أهداف العدد. ذلك من ناحية الشكل. أما الجانب الموضوعى والذى تجاهله من تناولوا ظاهرة شعراء السبعينيات، فربما كان هذا الجانب هو الأولى بالاهتمام للحقيقى، ففى ظل مناخ العداء لحرية الفكر والنشر والحوار والإبداع، فى ظل مناخ مضاد للثقافة والمثقفين.. كان صعود هذا الجيل. فهو من زاوية شهادة على التحدى وتفجر الطاقات الخلاقة التى لا تنتهى للشعب المصرى فى أعتى ظروف القهر الشامل، وهو من زاوية أخرى شهادة إبداعية على المناخ ذاته، تحمل ملامحه، وتتبدى خلال أعماله تأثيراته وبصماته المختلفة - افتتاحية كتابات - يناير ١٩٨٣).

ونلاحظ هنا وعى الشاعر سلام الدقيق بطبيعة الملف الذى يعمل على إصداره فكرياً وجمالياً وإن كان التركيز على الجانب الفكرى كان أساساً لا يستطيع الحياد

عنه فهو موجهه الأول، وخلت الافتتاحيتان من الإشارة إلى الطبيعة الجمالية للإبداع الشعرى الذى ميز جيل السبعينيات كما أن عدد النصوص قدم قصائد لمجموعة من الشعراء الذين يتزامن إنتاجهم مع فترة السبعينيات دون أن يكون حاوياً للرؤى الجمالية الجديدة فهو مجرد تزامن وحسب على عكس ما افترضته الافتتاحية المشار إليها، بل إن المجلة نشرت فى عدد الدراسات دراسة مطولة كتبها رجائى الميرغنى هاجمت الجوانب الجمالية للقصيدة الجديدة وصنفتها تصنيفاً فكرياً مغلوطاً، على الرغم من أن التجديد الجمالى يكاد يكون هو المدخل الفعلى لهذه التجربة.

وكما سبقت الإشارة فأن تصورات غالى شكرى النقدية قد تجاوزت الرؤى النقدية الجمالية التى سادت فى الستينيات وبشرت بملامح ورؤى جمالية جديدة شديدة الصلة بتجربة الجيل الصاعد جيل السبعينيات، ويتضح هذا فى سياق أفكاره النظرية، وكذلك دراساته النقدية التطبيقية، وبخاصة عندما يُتعرض نقدياً لشعراء الشام الذين مثلوا الجناح الشرقى لحركة الشعر الحر، إذا كانت مصر هى الجناح الجنوبى، فقد كانت جماليات اللغة والبناء هما أساس الكتابة الشعرية الشامية، والتركيز على المضمون هو أساس للكتابة الشعرية فى مصر والعراق إلى جد كبير، وإذا تابعنا دراسة الناقد لشعر توفيق صايغ فى "بضعة أسئلة لأطرحها على الكركدن" نجده يطرح أفكاراً نظرية وتطبيقية متجاوزة لكل الأفكار النقدية السائدة فى مرحلة الشعر الحر، فهو يعتقد مثلاً أن المطلق عند المحافظين هو حرف الروى والقافية والبحر، فيما يخص الموسيقى الشعرية، ومن يخرج على هذا المطلق فهو زنديق لا تحسب هرطقته فى مملكة الشعر الإكحساب العوانس فى مملكة النساء، ثم يهاجم المجددين فى مدرسة الشعر الحر نفسها فيقول أن فريقاً آخر من المجددين يرون المطلق فى وحدة التفعيلة والحفاظ على سلامة الوزن، وكلا الفريقين يلتقى عند تخوم المطلق ويعترف بحدود مملكة الموت التى تفتح أبواب الجحيم لكل من يتمرد على هذا الجبار. (شعرنا الحديث إلى أين - ص٨٤) وصاحبنا هنا يرفض أن يكون هناك مطلق ثابت تتوقف عنده حدود الشعر الجمالية والموسيقية، فهذه الحدود مرنة ومتغيرة بتغير الزمان، وتغير الظروف والحاجات الفكرية والجمالية، وهذه رؤية متقدمة لا يقبل بها سدنة الشعر الحر الذى يلتفون حول ميثاقهم الجديد الذى استقر وصار يحتاج إلى ثورة فى الثورة. ثم يضيف ناقدنا أن ثورة توفيق صايغ وأنسى الحاج ومحمد الماغوط وجبرا إبراهيم جبرا هى الخروج على هذا المطلق السرمدى، فلم تعد هناك "شروط موسيقية مسبقة" على الشاعر مراعاتها فى أثناء كتابة القصيدة، ثم يمتدح ناقدنا الشاعر توفيق صايغ لأنه كان يعرف جيداً أن ثورة الشعر الحديث بلا حدود، فهى ليست تمرداً على أغراض الشعر القديم من هجاء ومدح ورثاء وفخر،

وليست تجاوزاً لمرحلة البيت الواحد المكتفى بذاته، مرحلة الحكمة الذهبية فحسب، إنما هى ثورة على القابلية فى الفكر والتعبير، سواء كانت هذه القابلية هى عمود الخليل أو التفعيلة الواحدة، وسواء أكانت الأطلال هى ماضى الحب العظيم، أو هى أمجاد الوطن العريق، أو هى أزمة الإنسان الحديث.

ثم يقدم غالى شكرى تصوره عن عملية التلقى فى الشعر، وهو يخدم الفكرة الكلية حول الإبداع الجديد، فيتخيل العلاقة بين الشاعر والمتلقى فى ضوء جديد، فلا يقوم الشاعر بعملية الخلق أولاً، ثم يأتى القارئ ليعيد خلقها كما يحلو للبعض أن يصف المسألة، بل إن كلمة القارئ تسقط من المعجم اللغوى للشاعر. ليس هناك قراء، وإنما هناك مشاركة إبداعية فى عملية الخلق، تتم بمعزل عن الشاعر، بمعزل عن المكان، بمعزل عن الزمان، فالقصيدة فى مثل هذا الشعر لا تنتهى فى اللحظة التى يسلمها الشاعر للمطبعة، بل لا تنتهى مسئولية الفردية بانتهاء تصوراته الذاتية عنها... وإنما القصيدة تبدأ حياتها الحقيقة في تلك اللحظة التى أعيش معها بكارة الخلق الجديد، اليوم وغداً وبعد غد، هنا وهناك وفى الأمكنة الأخرى، القصيدة فى مثل هذا الشعر تحيا فوق مستوى التاريخ. (شعرنا الحديث إلى أين - ص ٨٥).

* * *

ونصل إلى موضوع فى غاية الأهمية هو أن النموذج الشعرى الذى طرحته قصيدة السبعينيات كان نموذجاً يعبر عن هضم وتفاعل دقيق مع ما وصلت إليه الحداثة فى العالم كله بعد تاريخها الطويل الذى مثل هزة فى التاريخ الحديث، والتى أرخ بعض النقاد لبداياتها منذ عام ١٨٩٠، من خلال أسس واضحة قامت عليها وهى الرمزية الجمالية والنظرة الطليعية للفن فى مجموعة من الروافد اتحدت مع بعضها لتكون تياراً لا يستهان به مثلما يقول ما لكم براد برى وجيمس ماكفارلن (الحداثة - ص ٢٩).

يؤرخ بعض النقاد للحداثة بداية من أول التنوير، ويؤرخ لها نقاد أخرون ببداية عصر النهضة، ولكنها فى النهاية تمثل ثورة على كافة التقاليد الفنية الكلاسيكية والرومانسية من خلال اتجاهات ثلاثة، أولها نقد الفن، وتكون الفلسفة الجمالية عند كانت مثالاً واضحاً، وثانيها الاهتمام بما يسمى "الميتا آرت" من خلال إعادة النظر فى الفن، ورفض الإيهام بالحقيقة فى الفن، بل إعادة الخلق وتأكيد التأمل العميق، وثالثها العودة للبدائية والأقنعة الإفريقية عند بيكاسو على سبيل المثال دليلاً على هذا الاتجاه.

لقد أكدت الحداثة عدم الاستسلام للواقع، بل التمرد على هذا الواقع سياسياً وفكرياً وجمالياً، ليس هناك مثال سابق فى الفن أو فى اللغة. وركز الحداثيون على البنية والتكوين، واعتبروا الفن ظاهرة لها كيانها الخاص المستقل، واعتمد الفنان الحداثى على أسلوب التغريب الذى يضرب ألفة الأشياء ويدهش المتلقى.

وعرف الفن الحديث أساليب جديدة فى المدارس الانطباعية والوحشية والتكعيبية والتعبيرية وأخيراً الدادية والسريالية.

ويرى ما لكم براد برى وجيمس ماكفارلن أن الحداثة أكبر من كونها محض حادثة جمالية طارئة، بل هى مشكلة حضارية وجمالية فى آن واحد. إنها مشكلة بناء اللغة واستخدامها، ثم هى مشكلة توحيد الشكل، وهى بعد ذلك مشكلة المعنى الاجتماعى للفنان نفسه، ويسعى الأديب المحدث إلى الوصول إلى أسلوب فردى متميز، وبذلك لا يتكرر أسلوب عمل معين فى عمل آخر وهذا هو ما قصده (ارفنك هاو) فى قوله: "لم تأت الحداثة بأسلوبها الخاص المؤثر. وإذا أتت بذلك تكون قد انتهت كحداثة" وبذلك تكون الميزات التى نجدها فى أعمال الرسامين والروائيين والشعراء وكتاب المسرح ميزات فردية تنسجم مع الأعمال التى أنتجوها أساساً، وهذا ما نجده فى أعمال التشكيليين: ماتيس وبيكاسو وبراك، وفى أعمال الموسيقيين: سترافنسكى وشونبرج، وفى أعمال الروائيين: هنرى جيمس وكونراد وبروست وجويس وكافكا وهسه وفوكنر، وفى أعمال الشعراء: باوند ومالارميه وفاليرى ورلكه ولوركا وأبولونير وستيفسن، وفى أعمال كتاب المسرح: سترنبرج وبيراندللو وفيد كانيد. وواضح من هذا التصنيف أننا لا نستطيع اقتراح صفة واحدة شاملة تصف أسلوب العصر الحديث، وبهذا المعنى تكون الحداثة حركة لها أسبابها وأصولها وتوجهاتها العالمية (الحداثة - ص٢٩).

وقد واكب هذه الحداثة التجريبية فى الفن والأدب فكر فلسفى وجمالى وجد مادته التى يناقشها فى هذه الفنون الوليدة، وعرفنا فى النزعة الشكلية الروسية امتداداً لهذه الرؤى، وجاءت النظريات الماركسية ثم البنيوية لتكونا سنداً قوياً لكل هذه التوجهات الجمالية.

ينطلق الفكر الماركسى فى نقده للأدب من قول ماركس: "ظلت الفلسفة - تفسر - العالم بطرق مختلفة، ولكن المهم تغييره" وقوله أيضاً: "ليس وعى البشر هو الذى يحدد وجودهم بل إن وجودهم الاجتماعى هو الذى يحدد وعيهم" فقد كان ماركس يحاول توجيه فكر الناس فى اتجاه مضاد عن طريق مناقضة المعتقدات النظرية التى كانت من قبيل المسلمات فى عصره ولكن مسيرة التاريخ ليست تكشفاً جدلياً تدريجياً لقوانين العقل، مثلما رأى هيجل وأتباعه فى الفلسفة الألمانية، فقد قلب ماركس هذه الصيغة رأساً على عقب، لأنه يكشف عن أن الأنساق الفكرية والأيديولوجية جميعاً هى نتاج للوجود الاجتماعى الفعلى، ويقول رامان سلدن أنه بالرغم من ذلك فقد اعترف ماركس بالوضع الخاص للأدب حيث ناقش فى كتابه "الأسس" مشكلة التضارب الظاهرى بين التطور الفنى والتطور الاقتصادى، فالتراجيديا اليونانية تعد ذروة للتطور الأدبى، ومع ذلك فقد عاصرت نظاماً اجتماعياً وشكلاً أيديولوجياً لم يعد أحد يعترف بهما فى المجتمع الحديث، ويرى سلدن أن المشكلة التى واجهها ماركسى هى كيفية تفسير

أن (الفن والأدب الناتجين في تنظيم اجتماعي عفا عليه الزمن منذ عهد بعيد يمكن أن يظلا يمنحاننا متعة جمالية، ويظلا في نظرنا معياراً ومثلاً أعلى يستحيل بلوغه. ويبدو أن ماركس قد اضطر إلى أن يقبل على مضض التسليم بوجود نوع من الخاصية "الكلية" و"اللازمنية" في الأدب والفن مما ينتمي لإحدى فرضيات الأيديولوجيات البرجوازية - النظرية الأدبية المعاصرة - ص٥١).

ولكن النقد الماركسي أخذ مسارات متعددة مارست تأثيراً فعالاً في تاريخ النقد الحديث بشكل عام. ولكن هذا النقد بدأ يتأثر بالبنيوية التي سادت الحياة الثقافية الأوربية في الستينيات، وساعد على هذا التفاعل بين الاتجاهين أن البنيوية تشارك الماركسية في التسليم بأن الأفراد لا يمكن فهمهم بمعزل عن وجودهم الاجتماعي (فالماركسيون يؤمنون بأن الأفراد حاملون لأوضاع في النسق الاجتماعي وليسوا فاعلين أحراراً، والبنيويون يؤمنون بأن الأفعال والأقوال الفردية لا تكتسب معناها إلا من الأنساق الدالة التي تنتجها. ولكن البنيويين ينظرون إلى هذه الأبنية الشاملة على أنها أنساق لا زمانية منتظمة ذاتياً، في حين أن الماركسيين ينظرون إليها على أنها أنساق تاريخية متغيرة مشحونة بالتناقضات - النظرية الأدبية المعاصرة - ص ٦٩). وفي سياق التطور البنيوي، تتحول البنيوية إلى اتجاه شامل يبحث عن الشفرات والقواعد والأنساق الكامنة خلف مختلف الممارسات الإنسانية والاجتماعية والثقافية والإبداعية ويرى البنيويون أن كل علاقة هي دليل لعلاقات بعيدة ومن هنا تكون أهمية السيطرة على عالم العلامات التي يبتكرها الإنسان في كل لحظة. واستطاعت البنيوية أن تتغلغل في كافة العلوم والفنون وأن تتحول إلى أسلوب طاغ عرفه نقاد الأدب في بلادنا بعد فترة طويلة من تشغيله في الغرب. وكما يرى غالي شكري فإن مشكلتنا الفكرية والنقدية ناتجة عن كوننا نقطف الثمار في صورتها الأخيرة دون أن تكون قد نضجت في واقعنا من خلال خبرة طويلة وممارسة فعلية، ولكن الناقد نفسه يوضح أهمية الاستفادة من أية مدارس أو اتجاهات تتقاطع مع ظروفنا الواقعية بصورة أو بأخرى، ويبين أن المصطلح النقدي عندنا منذ البداية مأخوذ عن الفكر النقدي في الغرب. ويرى غالي شكري أنه منذ القرن التاسع عشر والغرب يعيش في "الهاجس الماركسي"، وفي مواجهة هذا الهاجس هناك مجموعة من ردود الأفعال تتكيف مع ظروف كل حقبة من التاريخ الغربي بدءاً من الوضعية وأوجست كونت، إلى الحدسية والتطور الخالق عند برجسون إلى وجودية هايدجر وسارتر أو وجودية جابريل مارسيل إلى بنيوية شتراوس ونهاية بالتفاعل بين البنيوية وميشيل فوكو من ناحية،

والتوسير من ناحية مغايرة تماماً . ويرى غالى شكرى أن الماركسية بذلك قد وصلت استجابتها للمتغيرات درجة التركيب الذى أراده لها التوسير فى إضماره بعض عناصر التحليل البنيوى داخل الإطار المنهجى الماركسى، باعتبار أن الماركسية هى أول من اكتشف "البنية" على نحو من الأنحاء.

ويرى الناقد أن كل البدائل المرشحة لوراثة الماركسية قد انهارت وبقيت أعمال فوكو والتوسير من موقعين مختلفين ليظلا يمارسان التأثير الأكبر على فكر الحداثة فى الغرب.

ويؤكد شكرى أن فكر الحداثة فى الغرب يتفرع إلى حداثات متعددة، كما نلاحظ فى تعدد الاجتهادات المتفرعة من فوكو ومن التوسير ومن بينهما وحولهما على السواء، وهى حداثات تتعدد أحياناً تعدد حقول البحث فى الأنثروبولوجيا واللسانيات، وتتعدد أحياناً أخرى بسبب الموقع الحضارى الأصلى بين المجموعتين اللاتينية والانجلوسكسونية، وتتعدد أخيراً بسبب الفلسفة وعلم الاجتماع.

هذه هى المرجعية الفكرية والجمالية التى استقى جيلنا منها تصوراته النظرية وابداعاته التى مثلت بالفعل ثورة شعرية لازالت تحصل على نصيب الأسد فى الدراسات الثقافية والبحوث الاكاديمية لكونها تمثل مفصلاً أساسياً فى حركة الشعر العربى الحديث. وعلى الرغم من أن غالى شكرى لم يدرس الإنتاج الشعرى لجيل السبعينيات مباشرة إلا أنه بشر به جمالياً من خلال دراساته لشعر الستينيات، كما تعرض للتجربة بشكل طفيف بين الحين والحين مثلما حدث فى كتابه (برج بابل)، وإذا كان معظم أفكار النقاد النظرية تلتقى بشكل حميم مع ما طرحه جيل السبعينيات من تصورات نظرية فهذا يدعونا إلى أن نطالب الناقد بأن يعطى هذه الحقبة اهتماماً يليق بهذا التلاقى الفكرى والجمالى، وأظن أن غالى شكرى لا ينتظر هذه الدعوة، فقد ضرب لنا أمثلة عديدة على مبادراته الحية ومتابعاته اليقظة لحركة الأدب العربى.

المصادر:

١- غالى شكرى:
. شعرنا الحديث إلى أين؟ (ط٣) - دار الشروق - القاهرة ١٩٩١.
. مرآة المنفى .ط٢) الهيئة العامة للكتاب - القاهرة ١٩٩٤.
. برج بابل - دار رياض الريس للكتب والنشر - لندن .د.ت.

٢- عبد المنعم تليمة: مقدمة فى نظرية الأدب - دار الثقافة الجديدة - القاهرة ١٩٧٦.

٣- مالكم براد برى وجيمس ماكفارلن: الحداثة - ترجمة مؤيد فوزى . دار المأمون . بغداد ١٩٨٧.

٤- رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة - ترجمة جابر عصفور - دار الفكر القاهرة ١٩٩٣.

٥- مجلة كتابات غير الدورية: حررها رفعت سلام العدد السابع يناير ١٩٨٣ - العدد الثامن مايو ١٩٨٤.

٦- أمجد ريان: إرهاصات المعاصرة - قراءة فى رحلة غالى شكرى مع تجربتنا المعاصرة - مجلة القاهرة - أغسطس ١٩٩٥.

رسالة مفتوحة إلى على الراعى

د. ماهر شفيق فريد

الأستاذ الدكتور على الراعى

أستأذنك، وقد أتاحت لنا "الأهرام" فرصة الالتقاء بك أسبوعيا ، أن أعود بذاكرتك القهقرى إلى أعوام ١٩٥٩ - ١٩٦٢ (واها لأيامنا التى لن تعود! على حد تعبير تنسن) وهى الأعوام التى توليت فيها رئاسة تحرير مجلة "المجلة" . سجل الثقافة الرفيعة كما كانت تصف ذاتها بحق - وكنت ، أثناء ولايتك عليها ، جزءا من منظومة كريمة ضمت - من قبلك ومن بعدك - د. محمد عوض محمد ، د. حسين فوزى، يحيى حقى، د. عبد القادر القط. وكان يعاونك فى تحريرها الشاعر الراحل حسن كامل الصيرفى، ثم الناقد فؤاد دوارة الذى ضرب لنا مثلا بليغا فى يقظة الضمير ، ودقة العمل وإنكار الذات حين تولى إصدار الأعمال الكاملة ليحيى حقى، مبوبة مرتبة مجموعة، أحيانا للمرة الأولى.

كنت آنذاك تكتب "حديث الشهر" فى صدر المجلة، وكان الحديث معرضا لتلك الصفات التى جعلتنا - منذ نعومة أظفارنا - عشاقا لقلمك: اتساع الرقعة الفكرية، وطلاوة العرض الأدبى ، ونفاذ الرؤية النقدية . تناولت مقالاتك الحياة الثقافية المصرية، وافتتاح مسرح العرائس بالقاهرة ، وإصدار اللجنة الثقافية لجامعة الدول العربية مسرحيات شكسبير كاملة تحت إشراف الدكتور طه حسين ، وإنشاء مؤسسة دعم المسرح والموسيقى ، وإقامة اتحاد عام للأدباء ، وسعى الأدب العربى إلى الحصول على جوائز عالمية ، ووضع حجر الأساس لمدينة الثقافة والفنون ، والتفرقة بين النقد البانى والنقد الهدام ، وتعميم الموسيقى للجميع ، وإلغاء الرسوم الجمركية على اسطوانات الموسيقى الرفيعة ، والبرنامج الثانى فى الإذاعة ، وفضل چورج أبيض على فن التمثيل ، والدارجة والفصحى فى المسرح، ومسرحية "يوليوس قيصر" لعزيز أباظة ، وتعريف الأدب العالمى، وتحويل رواية "بداية ونهاية" لمحفوظ ومسرحية "الناس اللى تحت" لنعمان عاشور إلى أفلام ، والفنان التشكيلى صمويل هنرى ، وشوقى والموت ، وآية العمل الفنى ؛ ومسرحية "اللحظة الحرجة" ليوسف إدريس (مسرحية رديئة رغم دفاعك عنها!) ، والثقافة الجادة فى عالم اليوم، ومجموعة "عنتر وجولييت" ليحيى حقى.

وفى مجال الأدب العالمى والفنون الأجنبية بعامة حدثتنا عن فيلم سوفيتى مأخوذ من قصة سيرڤانتس "دون كيشوت"، ومرور مائة عام على مولد تشيكوف ، وإبسن، ومسرحية برخت

"حياة جاليليو" في عرض لندني، وكتاب وندام لويس المسمى "موليير القناع الضاحك" (كم من الناس عندنا سمع بلويس، دع عنك أن يكون قد قرأ له؟ ومع ذلك فقد كان - من بعض النواحي - من طبقة الكلاسيين الجدد: ت.أ. هيوم وباوند وإليوت وچويس) . ومسرحية لوركا "بيت برناردا ألبا" ، وجدل شب بين نويل كوارد وكنيث تاينان وچون وين حول وظيفة المسرح.

وعرضت مقالا عن "العقل الناقد" من ملحق التايمز الأدبي ، وحديثا مع آرثر ميلر أجراه مراسل صحيفة "صانداي تايمز" البريطانية في واشنطن ، ومقالا عنوانه " ما هو المسرح ؟" لإريك بنتلي (كم أثلج صدرى أنك، تعده أعظم نقاد الدراما المحدثين ، فهذا ما ظللت أعتقده طويلا ولا أجرؤ على الجهر به!) ، ومقالا لولتر كير عنوانه "ماذا أصاب المسرح؟" في مجلة "ساتر داى إن ننج بوست" ، وآراء سمرمر موم في كتابه "وجات نظر".

ليتك تجمع هذه المقالات الشاردة بين دفتي كتاب يحمل عنوان "حديث الشهر" . إن الوقت لا ينتظر، ، والرب لا يعذر، كما قال أعرابي حكيم . وليتك تضم إليها أيضاً أحدث مقالاتك التي لم تجمع بعد - مقالاتك في مجلتي "فصول" و"أدب ونقد" وغيرهما ، إلى جانب بعض المقابلات التي أجريت معك. لكني أبادر فأقول إني لا أوافقك الرأى أن هذا عصر الرواية ، لا عندنا ولا عند غيرنا . لقد أذعت هذه المقولة على صفحات "فصول" وتلقفها منك كثيرون دون مراجعة ولا تمحيص . عندى - وأنا أتحدث هنا عن المشهد الأدبى المصرى المعاصر فحسب - أننا نعيش فترة تفجر إبداإي ونقدى هائل . هناك أعمال هامة في الرواية والقصة القصيرة والشعر (في ذهنى ، بصورة خاصة ، ديوان محمد آدم العظيم" هكذا عن حقيقة الكائن وعزلته أيضاً") والنقد الأدبى، المسرح وحده هو الذى يبدو عاثر الحظ ، هزيلا ، وسط هذا الزخم الخلاق . لا معنى لإفرادك الرواية بالذكر ، وفى هذا السياق ، فهى ليست إلا جزءا من كل.

وخارج "حديث الشهر" نشرت في عدد يونية ١٩٥٩ من "المجلة" مقالا عنوانه "لماذا تقوم النهضات المسرحية ولماذا تختفى؟" "وهو سؤال تقول إنه كان يشغل أستاذك الناقد المسرحي البريطاني ألارديس نيكول.

وفى أعداد سبتمبر وأكتوبر ونوفمبر ١٩٦١ نشرت دراسات عن "زينب" لهيكل و"دعاء الكروان" لطه حسين ، و"سارة" للعقاد ، بهذا الترتيب .. وقد أدرجتها كلها في كتابك - العلامة "دراسات في الرواية المصرية" . أريد أن أتوقف عند أمرين فحسب : إنك تثنى على "دعاء الكروان" مخالفا في ذلك محمد مندور

، باعتبارها "قصة من أفتن وأروع ما وعى الأدب العربي" . هذه كلمات قوية ، بل أقوى مما يجب، وقد رد عليها مندور في "بريد المجلة" (نوفمبر ١٩٦١) تحت عنوان "دعاء الكروان بين الواقعية والرومانسية" . ويبدو لي أن مندور أدنى ، هنا ، إلى الصواب منك . فهذا الذي تثني عليه ليس إلا ميلودراما أقرب إلى السذاجة، وليس لطه حسين - في رأيي - عمل قصصي يعتد به سوى "شجرة البؤس" . وقد استهل مندور رده بقوله : "ما كنت أعرف في صديقي الدكتور علي الراعي كل هذه القدرة على الاستجابة لسحر الرومانسية التي تلزم عقل الناقد الصمت حتى قرأت في عدد "المجلة" الأخير مقاله الجميل عن قصة "دعاء الكروان" . "ما كان ينبغي لمندور - وهو الذي عرك الحياة والناس والأفكار - أن يدهش . فوراء عقلك النقدي الصارم ، ومشرطك الجراحي الماضي، وحيادك العلمي - شفتك العليا الصلبة كما يقول التعبير الانجليزي - ثمة رومانسي عريق ، ولحظات يمكن أن ترتعش فيها هذه الشفة ، كما ارتعشت لمصرع هنادي . أكاد - لولا خوفي من أن أجاوز حدود اللياقة - أقول عنك ما قاله محمد عبد الله الشفقي عن الأديب الياباني جونجي كينو شيتا حين التقى به في القاهرة (مجلة "المجلة" ، مارس ١٩٦٢) . "قسمات وجهه جادة ، تكاد تكون صارمة لولا الرقة التي يضفيها الفن على ملامح عشاقه" . إن علي الراعي - الرجل ذا القناع الحديدي في وهم مندور - ليس إلا بشرا من لحم ودم ، له لحظات - ضعفه ، مثلنا جميعا.

الأمر الآخر الذي أود أن أتوقف عنده هو مقالتك عن "سارة" العقاد في عدد نوفمبر ١٩٦١ . لقد دعوت سارة "الأنثى الغزلة التي أنقذت الرواية من البوار" ، وعددت ما للعمل وما عليه ، والذي يثير الدهشة حقا هو رد فعل العقاد إزاء هذه المقالة التي لا تباري في دقة التحليل ، واعتدال الميزان ، ونزاهة القصد . ثارت ثائرة العقاد (بعد أن وجه العوضي الوكيل نظره إلى مقالتك) فكتب في جريدة "الأخبار" ١٩٦١/١١/٢٩ مقاله عنوانها "الشعور العدائي لرواية سارة" (جمعت المقالة فيما بعد في الجزء الثاني من "يوميات ، العقاد ، دار المعارف ، الطبعة الثالثة ١٩٨٢ ، ص ٢٤٩ - ٢٥١) فدعاك "الناقد البواري" (نسبة إلى كلمة "البوار" في مقالك) ووصفك بأنك "حالة دبوسية أو مسمر وية" لأنك وصفت الحب في قصته بأنه "حالة ثبتت بالدبابيس ، وسلطت عليها أضواء لا ظلال لها" ، إلى آخر رعود العقاد وبروقه.

كثيرا ما سألت نفسي : لماذا جاءت استجابة العقاد على هذا النحو المسرف؟ إن المقالة لا تظلمه ، بل هي أدنى إلى أن تعطي قصته اليتيمة أكثر من حقها . بل إنها تذكر سارة في نفس واحد مع بطلات لشو ، وأوسكار وايلد ، وشكسبير . ومازال هذا المقال مضى عليه أكثر من ثلاثين عاما أهم ما كتب عن رواية العقاد، وأقربه إلى ال أنصاف ، وهو يقينا أكثر ما كتب عنها علمية" (لا أذكر هنا أماديح دراويش العقاد ،مريديه فلا قيمة نقدية لهم

، ولكنى استثنى بالطبع بعض كتابات مهمة عنده من أقلام على أدهم ، وزكى نجيب محمود ، وعثمان أمين، وعبد الرحمن صدقى ، وقلائل غيرهم).

الإجابة عندى أن العقاد - رغم كل عظمته الفكرية - لم يكن يحتمل كلمة نقد واحدة، وكانت حساسيته المفرطة إلى حد مرضى تأبى أن تستمع إلى أى تقويم علمى لعلمه، خاصة وهو موصول الوشائج بأعمق عواطفه، وأغلى ذكرياته، وعصارة شبابه. لقد درج على سماع ترانيم المديح، وإطلاق البخور بين يديه، وقلائد الثناء - شفاهة وكتابة - التى كان ينظمها له طاهر الجبلاوى، وخليفة التونسى، وإبراهيم الشريف والعوضى الوكيل، وعبد الفتاح الديدى، وعبد الحى دياب، وصوفى عبد الله، وجاذبية صدقى، وروحية القلينى، والحسانى عبد الله، وجلال العشرى، وعبد اللطيف عبد الحليم، إلخ.. بحيث لم يعد قادرا على المواجهة العلمية النزيهة لقيمة عمله. ولم يكن طه حسين - القمة الأخرى فى ذلك العصر - أحسن منه حالا فى هذا الشأن.. كلاهما كان يضيق بالنقد ويحمله على محمل العداء الشخصى. كم من رجال أطاحت بهم عداوات طه حسين المرة! وكم من آخرين جرحهم قلم العقاد أو لسانه جرحا مميتاً! هذه الحقائق ينبغى أن تذكر الآن وقد غدوا جميعا - وسنغدوا معهم - ملكا للتاريخ.

كتب الدكتور زكى نجيب محمود فى سنواته الأخيرة مقالة اعترف فيها بأن أساتذة الجيل - واضح أنه كان يقصد طه حسين والعقاد وإن لم يذكرهما بالاسم - كانوا من دعاة الحرية الفكرية وحرية النقد مادام الأمر يخصهم وحدهم حين يكتبون عن أحد . أما إذا كتب أحد عنهم فإنهم يضيقون بالنقد، ويسعون إلى حجبه ، وربما سعوا إلى إيذاء صاحبه فى رزقه وعمله (قارن مثلا موقف طه حسين من زكى مبارك) . كان شعارهم غير المعلن : كل الحرية لى، وبعض الحرية للآخرين.

منذ سنوات قليلة وجهت إلى الأستاذ سعد الدين وهبة على صفحات "الأهرام" رسالة مفتوحة أسأله فيها أن يحدثنا عن تجربته مع الأدب والأدباء إبان إصداره مجلة "الشهر" هل لى أن أوجه إليك - وأنت الأستاذ الكبير الذى تعلمنا منه ، واختلفنا معه أيضاً (ولو اختلافا صامتا ، ونحن نقرؤه) دعوة مماثلة؟ ليتك تحدثنا عن تجربتك فى إصدار "المجلة" وذكرياتك عنها والدروس المستفادة منها . يشوقنى أيضاً أن أسمع رأيك فى القضيتين اللتين أثرتهما هنا : موقف مندور من "دعاء الكروان" وموقف العقاد من نقدك لـ "سارة" ، فانك لم ترد عليهما فى حياتهما قط . وربما كان الأوان قد آن الآن للرد بعد أن طوى سجل العداوات والصداقات ، وزالت الحساسيات الشخصية ، مجاملة أو تحاملاً، وغدا علينا جميعاً أن نقف أمام ربة الفن - فى يوم الدينونة الأخير - لنقدم الحساب عن كل ما خطته أقلامنا ، أو جرت به ألسنتنا ، إن خيراً وإن شراً.

رسالة موسكو

الخال فانيا بين تشيخوف ومارك رازوفكسى

ترجمة وتقديم
د.أشرف الصباغ

تعتبر النصوص المسرحية التشيخوفية من أهم ماكانت تتميز به المواسم المسرحية فى الاتحاد السوفيتي سابقا. والآن فى روسيا لايمر موسم مسرحى واحد إلا وهناك مالايقل عن ثلاثة نصوص لأنطون تشيخوف تعرض على خشبات المسارح فى موسكو فقط. وظاهرة العروض التشيخوفية خلال الخمس سنوات الأخيرة قد اتخذت أبعاد فى منتهى الغرابة والمنطقية فى آن واحد. وكأن المخرجين المسرحيين الروس قد اتفقوا ضمنا على وضع تشيخوف كحجر عثرة فى طريق الانهيار التام، وتدنى القيم والأخلاقيات على كل المستويات. والمثير للدهشة حقا أنه بالإمكان مشاهدة عرض عن أحد نصوص تشيخوف لخمسة مخرجين مختلفين فى خمس مدن روسية مختلفة أيضا. ويبدو تشيخوف ينهض بقوة الدفع الذاتى لتأكيد كافة المفاهيم الأدبية التشيخوفية فى فترات الانحطاط والتراجع، وفى مواجهة الضعف الإنسانى والاستعباد البشرى بالمذلة والمهانة.

ومارك جريجوريفيتش رازوفسكى مدير مسرح "نيكيتا" ومخرجه الأول، وأحد الكتاب والمخرجين المهتمين بمسرح تشيخوف، أقام أمسية مسرحية هامة، بعد انتهاء عرض مسرحية "الخال فانيا"، لطرح وجهة نظره فى عالم تشيخوف.

(وهنا نص المحاضرة):

قراءة فى "الخال فانيا"

هذه ليست مخطوطة متخصص فى الآداب، وليست أيضاً لمتخصص فى عالم تشيخوف، لكن الدافع لكتابتها جاء، وبالدرجة الأولى، من مصدرين أساسيين:-

الأول: من أوراق ودفاتر الإخراج التى ضمنتها العديد من الملاحظات.

الثانى: من جهاز التسجيل المنزلى الذى سجلت عليه جميع اللخبطات والتشويشات، والتهويمات التى كانت ترد على لسانى.

وقد فعلت ذلك بشكل ذاتى ولنفسى، كخطوة أولى لإخراج المسرحية ولكن الآن. وبعد أن تمت المحاولة بالفعل وشاهدها الجمهور، فمن الضرورى والمهم أن نعيد اكتشاف عالم تشيخوف على ضوء هذه التجربة للخروج بفهم جديد له.

إن كل قراءة جديدة هى، فى المقام الأول عملية إبداعية وباعتبار أن قراءة النص محاولة ذاتية، أو بمعنى أدق هى محاولة فردية متفردة، فيمكن أن تكون مرشدا، ودليلا خلاقا لقارئ آخر له محاولة ذاتية مختلفة، ويمكن أيضاً ألا يكون لهما أى تأثير على هذا القارئ. وبشكل عام

لايوجد لدى هذا الوازع اللجوج لفرض رؤيتى – قراءتى– الذاتية لتشيخوف. الا أننى أود التركيز على أنه من خلال التعامل– القراءة– مع النص تتولد لديك بعض الأفكار الجاهزة مسبقا، مثل تلك التداعيات التى تخلفها كلمة– مفهوم– الكلاسيكية، أو التعليمات التى يتلقاها الممثل من المخرج بهذا الصدد، حيث أن هذه الأفكار الجاهزة لاتأتى هكذا من فراغ، أو من لاشئ. فعندما نلقى بحجر فى الماء، نرى الدوائرالموجية وقد بدأت بالانتشار. والتداعيات مثلها مثل هذه الدوائر، أو لنقل أن هذه الدوائر مثلها مثل التداعيات. فالدائرة الأولى تكون واضحة جلية ومحددة، ثم تأتى الثانية، والثالثة.... والعاشرة..... إلخ والنص التشيخوفى يمتلك خواص هذه الدوائر الموجية من حيث الغزراة والجزالة، وأبسط شئ فيه يتحول إلى قيمة ذات أهمية عالمية تصدر صدى واسعا نتيجة لتقاطع الخطوط المرئية وغير المرئية، والمبنية على تناسب أجزاء العمل الفنى الدرامى المعقد، والذى يمتلك ضروراته وتشعباته وأسراره عند تشيخوف. الا أن القراءة يمكن أن تحدث بشكل سلبى، وفى هذه الحالة يكون القارئ – المتعامل مع النص– مثل بقرة تلوك، وتلوك فقط، لأنه ببساطة يتعامل مع النص بشكله المكتوب على الورق، وبدون وعى لأى دوائر وتقاطعات ناجمة عن الكلمات التى تحتل مركز الجملة، وتدور حولها الفكرة. وهذا النوع من انزلاق أو تزحلق العيون على الكلمات يعتبر غير مثمر بالنسبة للمسرح. فإذا كان الأدب عبارة عن قاعدة– قانون–فان المسرح هو الصيغة– الرواية– لهذه القاعدة، ولكى نؤسس العلاقة ونوطدها بين القاعدة والصيغة، فلابد ألا تكون القراءة سلبية، بل يجب أن تكون قراءة نافذة وتفصيلية ومتأنية، أى دراسة، وإلا تعرضنا لخطر الانحطاط الثقافى المعرفى، والجهل باللغة المسرحية التى يكتب بها الكاتب مسرحيته ووقعنا فى فخ عدم فهم وإدراك البديهيات الأولية للارتقاء إلى أعماق النص.

إن وضع الأعمال الكلاسيكية يعنى دائما، شئنا أم لم نشأ، الارتداد والنكوص عما يجرى فى زمننا المعاصر، ذلك الزمن الذى أصبح يشكل عالما قناسيا من الخواء الروحى، الذى يفتح بدوره هوة حالكة من انعدام القيم والمفاهيم الإنسانية. مما يتطلب، بشكل فورى، العودة إلى الثقافة الكلاسيكية بما فيها من زخم فكرى وإنسانى. وفى ذات الوقت يعنى التوغل فى المعاصرة على ضوء استلهام الثقافات الكلاسيكية، وبمساعدة تجارب وخبرات أصحابها، والتى نستدعيها خصيصا لسد هوة الفراغ الروحى للزمن المعاصر، والقضاء على كل مايتسرب إلى أرواحنا من خواء فى كل شئ. فالإقبال على القديم ينشأ بسبب النزوع إلى الجذور الأصيلة والتوق إلى التراث، حتى لا يموت فى لحظات الرعب المتأصل، أو يندثر فى خضم تمزقات العالم المعاصر، بل ليظل دائما

وأبدا فى وعينا ووعى أحفادنا. إن إدراك عظمة التماثيل والآثار القديمة لا يتأتى من صمتها المخيم فى الفضاء المجرد، ولكن عن طريق حركتها الواقعية الدائبة فى الوعى المحسوس- الموضوعى- لكل إنسان على حدة فى عالمنا الحالى. وبالتالى فان إعادة إنتاج ما مضىٰ لايجب أن تكون، فى أى حال من الأحوال مثل إقامة تماثيل لتماثيل أخرى. والمقصود هنا ذلك الفن الميت الخالى من القيم والأخلاقيات الإنسانية، والذى يرضى الكثير من المدعين والكاذبين على الرغم من إفلاسه وعدم فعاليته فى الواقع. فالماضى الذى ينسج بشكل غير عضوى مع الحاضر ، يتم نسيانه، ومن ثم يندثر ويذهب هباء، ومن الأفضل بكثير للحاضر أن يندفع متدفقا فى المستقبل، بدلا من الاستقرار فى التاريخ. لكن إذا كان الماضى غير مدروس ومستقرأ، فسوف يكون المستقبل غير معروف. وعندما تشكل الكلاسيكية الجوهر الروحى للحاضر، فهى جديرة بالدخول إلى المستقبل، ويتم ذلك فقط عندما تجرى فى هذا الحاضر عملية تحرر وانعتاق الروح بعيدا عن محاكاة هذه العملية أو تزويرها ، لأن الثقافة تأخذ دورها الطليعى عندما تتغلغل فى العمق، وتعيد إنتاج نفسها، وتبعث فى الذاكرة عملية بحث جبارة عن الحقيقة، وعن ذلك الذى اندثر ، وغاص هناك فى المجهول. فى هذه اللحظة الخطيرة تصبح الثقافة ضرورية للجماهير التى صارت ضامرة الإحساس، وعديمة الاكتراث تجاه أى تراث مهما كان رائعا وجميلا. والمقصود هنا بالطبع هو تشيخوف، الذى ينكره حالنا الآن، وتنكره انغماساتنا فى مشاكلنا الخاصة، ذلك الكلاسيكى الذى مازال يحلق عاليا فوق رؤسنا، وتلزمنا قوة ضخمة للوصول إليه، لإننا فى الواقع قد ابتعدنا كثيرا عن التراث. عندئذ سنجد أننا نصطدم بالإشكالية الدائمة لتأثيرات الذين ماتوا فقط على المستوى العضوى: فهل أعمالهم تؤثر (أو لا تؤثر) علينا نحن الأحياء؟ وهل هذه الأعمال لها نفوذ (أم بدون نفوذ)؟ وفى حالة الاعتماد المباشر على كفاءتنا فى قراءة أو عدم قراءة النص القديم- فهل إعادة الخلق الفنى فى خبرتنا تعطى (أو لاتعطى) متعة خيالية كاملة، مادامت تظهر (أو لاتظهر) بداخلنا قدرة حقيقية على رؤية ما تحقق فى الماضى من نماذج وأشكال مسرحية حية. وعندما نجد فى أنفسنا تلك القدرة على اكتشاف العلاقة بين تصوراتنا عن العالم الذى مضى، وبين أحداث التاريخ التى جرت فيه وتناولتها الكتب بالشرح والتحليل، فسوف يحضر العالم الماضى لتشيخوف ، وشكسبير وغيرهما، ويمثل أمامنا بشكل فعلى ومقنع، على الرغم من ابتكاراتنا واختراعاتنا الفنية. أن الكلاسيكية تشكل لنا تصورا عن أنفسنا فيه معنى الخلود، وفيه إمكانية الوصول إلى أرقى مراحل المعرفة ، بل وتؤكد لنا، عن أنفسنا، بأننا نعيش فى كل

الأزمان، وفى كل الأماكن خاصة فى حالة تحطيمنا للزمن، وسلخ الأحداث التى جرت فيه، والتصقت بكل ثوانيه ، وعندما نحمل هذا الزمن إلى زمننا الحالى، إلى "هنا" و"الآن" الخاصتين بنا ، كل هذا هو اللعبة المسرحية، وتيار صيرورتها فالإنسان - الممثل- فى ملابسه، وليس فقط تلك الشخصية التى كتبها المؤلف ولكنه الـ "أنا" التى تعطى من ذاتها قوة وزخما ، وتؤكد على وجودها فى كل الأزمان، وكل الأشياء، وكل الأماكن.

على ضوء ذلك، فان الرغبة فى وضع أى مسرحية كلاسيكية تبدأ من القراءة المتواضعة للنص المسرحى، مع مراعاة أن تكون قراءة واعية متعمقة ونشطة تقود إلى تكوين التصورات الإخراجية، وتستدعى أفكار المعالجة المسرحية. فلا يوجد. فن المسرح النفسى ولن يوجد بدون المرور بهذه الخطوة العملية، التى دعى إليها الموسيقار "ساليرى"، والذى كان يضع موسيقاه على أسس وقواعد القوانين الموسيقية المحسوبة. وعلى أسس مايسمى بالجبر الهارمونى، مما دعاه لانتقاد موسيقى "موتسارت" التى لم تكن تراعى هذه القواعد والأسس، بقدر ما كانت تعتمد فى عظمتها وقوتها وهارومونيتها على عبقرية موتسارت نفسه. وعلى الرغم من تدنى الاهتمام بالمسرح النفسى يوما بعد يوم ، إلا أن ذلك لن يؤثر على قوته وعظمته ، لأنه دائما يتناول كل ماهو خفى ومطمور من طبيعة وخصوصية الإنسان. وبرغم تأكدنا اليوم من هبوط وانحطاط المستوى العام لحرفة الإخراج الخاصة بهذا المسرح، فأننا ندرك بشكل لايقبل الجدل بأن هذا الفن هو ذروة الاستيعاب الفنى للعالم. ومن المحزن حاليا أن نرى انهيار (ليس بشكل نهائى) مدرسة الممثل الروسى، التى كانت تقوم على قواعد وأسس رفيعة ، وعلى عادات وتقاليد راسخة ، تعطى الممثل إمكانيات ضخمة للعمل على خشبة المسرح. ففى الوقت الحاضر يؤدى الممثل دوره بشكل مبالغ فيه، وباضفاء حالة من التصنع والصراخ . لقد أصبح من النادر حاليا وجود تلك القاعدة العلمية الأكاديمية ، التى تتطلب حالة من التناسب بين ماتنطوى عليه الشخصية المكتوبة، ، وبين الممثل الذى يؤدى هذه الشخصية على المستويين الداخلى والخارجى، والتى كان يطلق عليها قديما ، اتقان الدور، بدون مبالغة، عن طريق إدراك جوهر وماهية الشخصية، من أجل تجسيد الفكرة، ومن أجل كل ماهو رئيسى وهام. وعلى الرغم من ذلك فالمسرح يذكرنا دائما بجوهره، وبعظمته غير العادية، وأنه فى كل هذه الحالات لايزال يؤدى طقوسه فى تؤده ومهابة، ولايهبط أو ينحط إلى حضيض المبالغة والبهلوانية، ويحفظ تراثه وكينونته التى تعلن دائما وأبدا عن الـ "أنا" المسرحية الخاصة به، تلك الـ "أنا" غير المتحفية، وغير الروتينية ، وغير الملساء، وإنما تلك الـ "أنا"التى يحققها ويعلن عنها عن طريق المشاركة والتعاون والصراحة

والإخلاص، والتفاني في الجوهر. وسوف تظهر هذه الـ "أنا" عندما يمتلك قوته الجبارة وصراحته المطلقة، في رفض الانحطاط، والمبالغة، والابتذال، وينهض ليصنع من نفسه جسرا روحيا، ومعبرا من الانسان إلى الانسان الآخر، وأن يجد في نفسه القدرة على التجديد... وإمكانية التخلص نهائيا من التفاهة، والتكرار ومن ثم يعيد نفسه إلى صفائه السابق ونقائه وعظمته، على أساس قواعد معروفة منذ القدم، لكنها لم تستخدم حتى الآن، ولم يتم تطبيقها من قبل.

سوف نقرأ مسرحية "الخال فانيا" كما لوكنا نقرأها للمرة الأولى، لكي نبدأ بعد ذلك في وضعها على خشبة المسرح. ولذا فسوف نتوقف قليلا أثناء القراءة كي نفهم شيئا ما، ونناقش ونتدبر مانقرأه، ومن الضروري أن نعمق في أنفسنا الإحساس بهذا العمل الفني. سوف نقرأ، وندرس النصّ، ونغوص فيه. سوف نمر بأصابعنا في بطء شديد على كل حرف، وكل كلمة. وسوف نحصر كل ملليمتر في كل سطر. وسوف نرجف ونرتعش مع كل علامة تعجب أو فاصلة أو نقطة أو علامة استفهام. ولن ندعي أي شئ آخر سوى تلك النظرة الهادئة إلى الصفحة المطبوعة، فأننا لن نكتشف أي شئ آخر جديد، ولن نحاول إمساك أذننا اليمني بيدنا اليسرى. سوف نقرأ فقط، وبشكل بطئ ومدقق وممل- ومن المهم جدا أن يكون ذلك مملا جدا، ولدرجة أن نصبح نحن أيضاً مملين، بل ولنجعل الملل يتسرب إلى أنفسنا إلى حد يثير النفور والعزوف. وعندما ننهي قراءة هذا النص التشيخوفي العظيم "الخال فانيا" من الغلاف إلى الغلاف، سوف نحصل على متعة لاتضاهي، أي من العنوان وحتى آخر حرف، وإلى أن "يسدل الستار بهدوء".

عندما كان شئ ما لا يعجب تشيخوف في إحدى مسرحياته على خشبة المسرح، كان يقول بدون عصبية "انهم لم يقرأوا النص، فهناك كل شئ مكتوب". ومع ذلك فمازالت هناك بديهيات عامة يتم تجاهلها وإهمالها، فبدلا من "قراءة النص" نرى المخرج يشرع في الإخراج مباشرة. والإخراج بالطبع ليس قراءة عابرة، لكنه إعادة قراءة ودراسة وتوغل في النص. وعلى الرغم من ذلك، فأننا نرى المخرج وقد تصنع شكل العالم الضليع، ومن ثم يبدأ في التعامل مع النص بقوانين من خارجه، وتجد أن الأدوار قد توزعت، والديكوريست قد وضع تصميمه، والعربة قد وضعت أمام الحصان من أجل اطلاقها من فوق الجبل! وهلم بنا. إن فهمنا لتشيخوف يتشكل أثناء عملية إجراء البروفات الأولية، بل وحتى في غضون مرحلة القراءة الجادة حول المائدة، والتي تتطلب معالجة مبدئية للنص:- تحليل كل كلمة في منظومة الشخصيات، وتحليل الموضوع، والمشاهد، والشخصيات نفسها، والآلاف المؤلفة من التفاصيل البسيطة التي يمكن أن تكون على درجة عالية من الأهمية. إن لغة العمل الذي نحن بصدده الآن لن تصل

إلينا بشكل ذاتي ومن تلقاء نفسها، ولن تقفز من النص من جراء الارتجالات غير المنظمة، ومن الأفضل ألايكون هناك أي نوع من الارتجال والحذلقة، فتشيخوف لن يسامحنا على أي حال. وبالأحرى فإن جميع تأنقاتنا وبهرجاتنا الشكلية سوف تكون باطلة وعديمة الأساس، وبدلا من التعمق في النص، فسنحصل بارادتنا على ما يمكنه أن يبهر المشاهدين المسطحين، أو النقاد السطحيين، في، الوقت الذي يعتبر فيه كل ذلك خيانة فظيعة للمؤلف، بل يعني إنتاجا هشا ورخيصا للعمل الفني نفسه. فتشيخوف يتكون في عمومه من ألغاز، ومن أجل الإقدام علي قك طلاسمها، يجب أولا أن نقرأ النص قراءة عادية متأنية، كلمة بعد كلمة، وجملة بعد أخرى. وهنا يتحتم علينا الآن فهم عملية القراءة. فقراءة النص تسبق عملية الدراسة، وتجهزنا للدخول إلى مرحلة أكثر جدية ومسئولية، ألا وهى البروفات. القراءة تعتبر فقط مدخلا إلى تشيخوف، وبدونها لن توجد أي نتائج على الإطلاق، ويمكننا أن نقول: هاهي المسرحية أمامنا على خشبة المسرح.. وبالتالي فهي نتيجة. وفي الحقيقة سوف نكون قد ابتعدنا عن تشيخوف الحقيقي، وعن الثقافة الحقيقية، لنقف وحيدين على الجانب المضاد ومعنا تشيخوف آخر ممسوخ. وعليه فمن الضروري بداية أن نطالع النص في مجمله بطريقة المطالعة المدرسية، وبأسلوب البحث عن الإبرة في كومة قش. وعلى الرغم من التعب والملل والإنهاك، فالقراءة البطيئة (كلما كانت بطيئة، تكون أفضل، وكلما كانت تفصيلية، تكون أفيد) تعتبر ذلك الوقود الذى يشغل محرك المثلين بسرعة صاروخية. وفي النهاية فيمكننا ألا نعير رغبات الممثلين أي انتباه، أو على أي شئ هم موافقون أو غير موافقون، فالأهم والأساس هنا هو إيقاظ وإثارة خيال وثقافة المؤديين، لأن قرادة تشيخوف "تلد أرواحا جديدة" وتجعلها مستعدة للإبداع الحر والكامل على خشبة المسرح، بعيدا عن أي غباء أو عبث. إن عملية الخلق والإبداع تبدأ بعد مرحلة الحفر والتنقيب، بعد الحركة الإنهاكية على كل ملليمتر، بعد الحصول على أكبر عدد ممكن من محاولات التعرف والتشخيص لما هو مكتوب، لو بالفعل "هناك كل شئ مكتوب". فجميع محاولاتنا للإقلاع والهبوط تتطلب خط طيران ممهد قد وطده المؤلف، ولكن لسوء الحظ فهو ليس مستقيما على الإطلاق، بل تملأه المنحنيات. وحتى الفرنسي.. كوكلين- الأكبر "الذى عاصر تشيخوف وعاش بعده ٥ سنوات كاملة قد أشار في كتابه (فن الممثل": عندما يضع الممثل بورتريه- أي يؤدي دور- فمن الضروري أن يتسلل إلى نوايا المؤلف وأفكاره ليبحث ويستفسر عن معنى وأبعاد كل شخصية، عن طريق القراءة الواعية والمتعددة). ومنذ زمن ستنيسلافسكي فالممثلون لايقرأون النص بأنفسهم، بل مع المخرج- وهو الذي يقرأه لهم.

إن صعوبة تشيخوف تتلخص فى أن مايسمى بموقف المؤلف ليس له وجود إطلاقا عند هذا الكاتب وفى تلك الكلمات التى كتبها، إنما يظهر هذا الموقف من بين الكلمات ومن علامات الاستفهام والتعجب والفاصلات والإشارات والإيماءات التى تموه هذا الموقف بأشكال عديدة، وتبدو وكأنها لا تملك أية قيم دلالية، أو معان فى سياق النص. إلا أن هذه اللغة بالتحديد قد استخلصت من اليومى والعادى والمعتاد، وذلك اليومى والعادى متزامنة بطبعها مع التخيل والاختلاق والتلفيق، وكل هذا يشكل عالما كاملا يعيش فيه الناس كالشظايا ، وأيضا عدم وجود عملية الحدث نفسها، والغياب الشكلى الخادع لهذه العملية فى موضوعاته التى تتركب من محاور ومدارات وموضوعات دقيقة، الا أن صغرها ودقتها وعفويتها الظاهرية تخفى عملية التفاعل والصراع. كأن كل هذا وبشكل ما غريب يبدأ فى التراكم ، وعلى نحو ما مفاجئ يظهر كل مامن شأنه أن يباغت ويصعق ، مثل طلقا ناريا أو ضربة سكين أو صرخة مدوية، أو أى شئ آخر يفجر ذلك السريان المنسجم لسأمه وملل الحياة. فالأبطال ، مثلا يتبرمون من الضجر الذى يلفهم ، وفجأة يظهر منظر قتل ، قصير مثل الومضة (مع أن عملية القتل يمكن أن تفشل)، أو عملية انتحار ما، حتى ولو من وراء الكواليس.

إن الطاقة الانتشارية، أو تلك القدرة الاتساعية المتسلسلة، لجميع النصوص التشيخوفية، شبيهة بالأعمال البوليسية، ولكنها فى الحقيقة تتناقض وتختلف معها كليا، فهى تُبنى على أساس المفارقة وعدم المنطقية، فى حالات الخطأ، وسوء الفهم، والسخافة، والحماقة، والبلادة، وتقوم أساسا على منطق الفعل ورد الفعل والأحاسيس. وهنا نرى لماذا يكون من المهم والممتع فى آن واحد البحث والتنقيب فى معانى الحوارات التشيخوفية التى تدفع وتقود شخصياته مع بعضها البعض إلى الدخول فى مماحكات، ونقاشات، ومجادلات، ومخاصمات، ومشاجرات، حيث تتصادم هنا، لا الأفكار أو المفاهيم الفلسفية، وإنما الناس، هؤلاء البشر الأحياء وعلى العكس ماهو موجود فى الأدب الروسى عند دوستويفسكى، وفى بعض مؤلفات تورجينيف، وفى عالم تولستوى الضخم. فتشيخوف يبتكر نوعا جديدا من الـ (META-DRAMATURGY) ، حيث يوجد الإنسان بدون رداء أيديولوجى ، أو قناع (ماسك) دينى، إنما ببساطة يوجد كما هو ، وفى علاقات مع أناس على شاكلته. فى هذه الحالة تجرى عملية اضطراب وتبلبل فى أحداث الحياة، ففى أصعب اللحظات التراجيدية يمكن أن تمتزج حياة أشخاصه بنوع من العته والبلاهة الفكاهيين، أو تهبط إلى أوطأ مناطق تقاطعات الصوت مع الصمت، فهاهم فى حالة يأس وقنوط ، بينما يودعون الحياة فى تلهى وتسالى ومرح، والقيم التى ضحى من أجلها الآخرون، نرى أن هذا الخال، وهذه

الحالة، يحاولان إهمالها. ولذا فإن خمولهم واضطرابهم يغذيان فيهما الأوهام والخيالات. إن المؤلف هنا ينظر إلى أبطاله من خلال حاجز زجاجي يمسخهم، بتهكم وسخرية، مما يجعلهم في مواضع ما خلف هذا الحاجز، يبدون واقعيين، بل أكثر واقعية، فيحيل حياتنا المعاصرة كلها إلى حياة مسرحية تجرى أحداثها أمامنا. إن جميع الأزمات الروحية، والحساسيات المرضية عند الأبطال التشيخوفيين لا تحمل مطلقا أى مسئولية أمام الإله، فهم يمارسون النميمة مع بعضهم، ويرتكبون الآثام كما لو كانت لب أو جوهر عدم إيمانهم، يحدث كل هذا بدون فلسفات المعاناة الدينية، وبدون جهد فوق قدرة البشر للتعرف على الحقيقة، وإدراك أين الشر، وأين الخير، ولكنهم ببساطة يعيشون بالشكل الطبيعي، وعلى مستوى التعرض للصدمات والهزات المعيشية العادية، وبدون مبالغة أو حذلقة. فهل يظهر شئ ما فى نهاية أعمال تشيخوف كما لو كان، واضحا ومباشرا، وقطعيا؟ نعم يوجد ذلك، ولكن بدون رياء أو ادعاء فى المعانى والدلالات، وبدون حماسة وتحمس، وإنما كنتيجة لتدمير المصير وانكساره، مثل اكتشافك فجأة أنك قد وقعت في ذلك الفراغ الخانق للأبعاد الأربعة (X.Y.Z.T). فى هذه النهايات التشيخوفية يوجد تشاؤم إنسانى عميق، وكفر مطلق بإمكانية فهم وإدراك مغزى الحياة، وقسوة خفية، وشك كبير: نعم أيها البشر ليس هناك أى أمل بسبب الرضوخ والاستكانة.. بسبب استحالة إمكانية الحياة نفسها. يعيش فقط النساك، والزاهدون، وفقط المتعصبون لأفكارهم وأعمالهم، أو هؤلاء الذين يعالجون، ويزرعون الأشجار، ويعلمون الأميين. إن متاعب حياتهم أيضاً تزداد وتتفاقم بسبب الانحطاط والمخاطر، غير أن هذه الحالة من الشذوذ والاهتراء هى جزء من اختيارهم، وبمحض إرادتهم، لطريقة حياتهم. وعلى الرغم من هذا الاختيار الخالى من أية إيمانات، إلا أنهم، فى الحقيقة، قد فعلوا ذلك ليس فقط من أجل أنفسهم، ولكن أيضاً من أجل الآخرين. وعلى ضوء ذلك فقد تغلب تشيخوف على تشاؤمه المعروف، وأعلن عن إيمانه الإنسانى بهدوء، وبلا ثرثرة، فجلس فى "الكارتة" بمحض إرادته، وسافر إلى جزر سخالين من أجل أن ينجز فقط ما كان يجب أن ينجزه كل كاتب روسى فى ذلك الوقت، وقد فعله شخص واحد فقط، هو انطون بافلوفيتش.

إن النص المسرحى هو القانون، أما المسرح فهو صيغة هذا القانون ومفجر مكنوناته. لقد شاهدنا أكثر من مرة ظاهرة غريبة جدا بالنسبة لأعمال تشيخوف، فعلى الرغم من أن النص يسرد أمامنا على خشبة المسرح إلا أننا نلاحظ أن تشيخوف نفسه غير موجود. ونسأل أنفسنا: ماذا حدث؟ وفى هذه الحالة نجيب:

– الممثلون أدوا أدوارهم بشكل سيئ، والمخرج وضع المسرحية بشكل أسوأ.

لكن من أين يأتى كل هذا

"السئ"؟ ولماذا يكون هناك تناول (إخراج) فعّال، وآخر غير فعّال؟ هذا بالطبع يوضحه لنا النقاد، فهم يقيّمون العمل ويحللونه، ثم يحكون لنا انطباعاتهم. لكن للأسف سيكون الوقت متأخرا، وسيكون من الصعب الإمساك بتشيخوف. فهذا المؤلف بالتحديد يستخدم دلالات كلامية مضادة للكلمة نفسها، فالجملة الكاذبة التى تقال على لسان الشخصية تحوى حقيقة ما، وهذه الحقيقة تصل إلى وعى المشاهد. لأنا لكذب الواضح فيها يعتبر بالنسبة لنا تعبير لفظى. فمما يقوله البطل التشيخوفى فى كثير من الأحيان هو عبارة عن كلام فارغ وسخافة غير متجانسة أو مقبولة، بمعنى أن الخاصية الموجودة أمامنا هنا، والتى يجب أن نفهمها، هى أننا مجبرين أن نؤدى ،لا الكلمات نفسها ولكن مابينها ،أو تحتها، أو مافوقها، أو ماهو بالقرب منها، أو حتى ماهو بعيد عنها نسبيا. إن تعيين وتحديد المغزى، والبحث عن المنطق، هما الشرطان الأساسيان للتعامل مع المسرح التشيخوفى. ذلك المنطق الذى يُمكّن المشاهد من فهم المضمون الانفعالى الحسى والمؤثر فى البناء الدرامى ككل، أى فى تلك العلاقات المتبادلة بين الناس الموجودين على خشبة المسرح، وليس منطق المعلومات أو الكملات نفسها. لأن تشيخوف هو عبارة عن الدلالة اللفظية المسرحية ذات الخصوصية الشديدة، والتى تعمل على البحث عن مغزى الكلمات فى حالة الاختفاء الكامل لدلالاتها، وقراءة مسرحيات تشيخوف ما هى إلا محاولة لفك طلاسم هذه الدلالات، من أجل أن يقف الممثلون على خشبة المسرح، تحت الأضواء، ويؤدون كلمات رائعة، لا تكمن روعتها وقوتها فيها، بقدر ما تكمن فيما ورائها من حدث/ فعل، وقلق، ودلالات حقيقية.

"الخال فانيا"- أعظم مسرحية لتشيخوف لم تقرأ حتى الآن.

فاعلنوان بسيط ومضجر، ليس له صدى مسرحى، وببساطة فهو ليس عنوان شباك. خال، خالة، بابا، ماما- كل هذا ليس بالشئ الذى يلمع ويومض، أو يهز طبلة الأذن، ولا يجذب خلفه أو إليه. فأى "خال" (ديادیا) كلمة تبعث على الضحك، وتستدعى ابتسامة ما، بسبب تركيبتها اللفظية المكونة من التكرار الغريب لحرفين (ديا)، والتى تتشابه مع الكثير من الألفاظ الموجودة فى لعثمات الأطفال (ديا- ديا)، ومثل ذلك "دادايزم". كما أن هناك اسما آخر مضافا إلى (ديادیا)، هو اسم "فانيا" الراقص وهو اسم طريف بالنسبة للروس! اسم يتكون من ثمانية أحرف، منهم ثلاثة "يا واثنين "د" ثمانية أحرف تكون كلمتين، كل منهما تضم أربعة أحرف. إنها قسمة بالمناصفة تعطى للعنوان ذلك الإيقاع السرى الدفين، الذى يبث فيه قدرا هائلا من الفتنة والسحر. وهذا ماحدث عندما سمعت اسم المسرحية باللغة الانجليزية "انكل فانيا" بذلك الإيقاع الصوتى، وبصرف

النظر عن كون الانجليزية هي لغة تختلف عن اللغة الروسية، لكنها أعطت التسمية نغم مميز. وباختصار فهذا العنوان له شكل خاص ومميز وجمال ذا تأثير مهدئ بالمقارنة بتسميات أخرى مثل "هاملت" و"عطيل" وهناك مسرحية أخرى لتشيخوف تملك نفس الخاصية من حيث علاقة القرابة بين الشخصيات وبين الاسم، وهي "الشقيقات الثلاثة؛ (ترى سسترى) التى تعتبر من المسرحيات التشيخوفية المحاربة ضد الاعلانات. وعلى الأرجح فان تشيخوف هو الوحيد الذى استطاع أن يسمى أعماله بهذا الشكل، وبإصرار على المألوف والعادى، وكما لو كان يقول: لا تتوقعوا أى شئ مفاجئ من قبلى، فسوف اقترح لكم شيئا عاديا ومبتذلا، وفى أحد صور السأم والملل، فهل سيكون هذا ممتعا لكم؟

"الخال فانيا" كلمتان كفيلتان بابعادك عن المسرح، وعن التعامل الطبيعى مع عمل فنى بسوق الفن. فالمؤلف يعلن بدهاء عن حكايات وشخصيات، أولها شخص ما يسمى "فانيا"، يتضح فيما بعد أنه بالنسبة لإنسان ما "خال". فهل يبقى هناك شك في أن كل هذا بلاهة وضجر وسأم؟! "بلاهة وضجر وقبح" مثل الحياة نفسها. ففى الأدب العالمى، وفى المؤلفات المكتوبة خصيصا من أجل المسرح، تنتشر ظاهرة تسمية العمل ، باسم البطل الرئيسى مثل "هاملت" و"لير" "عطيل"، "ماكبث"، "روميو وجوليت" . ومن الواضح أن شكسبير لم يكلف نفسه عناء البحث عن أسماء غريبة. ومن هذا المنطلق فقد أطلق بوشكين بعض الأسماء على أعماله مثل "جودونوف" و "موتسارت وساليرى"، وهناك المئات من الأمثلة الأخرى على هذه الظاهرة. وأنطون تشيخوف أحد هؤلاء، بمؤلفيه "إيفانوف" و "الخال فانيا". ففى كل من الحالتين تبرز عملية عدم التصنع والادعاء ، بشكل واضح ومتحد. إلا أنه وبنظرة واعية مدققة يتضح أن هذا الوضوح والتحدى ماهو إلا رداء يخفى الظهور الذاتى للمؤلف. وهنا تتجلى حيلة تشيخوف فى تحويله انتباهنا، واتخاذه موقفا كما لو كان لا يستهويه، وليس من مصلحته، نجاح أى مبدع يتناول هذا العمل. وهو يفعل كل ذلك من أجل أن ينقل إلينا انطباعا بأنه يقود فهمنا وانطباعاتنا، لكنه فى الظاهر يرفض التأثير علينا، فكل ما يهمه هو الطريق إلى الحقيقة، وليس العنوان هو مايهمه إطلاقا، ولأنه يدرك جيدا بأن ذلك كاف لجذب المشاهد والسيطرة عليه، وليس هناك أى داع لافتعال أى مبالغة وحذلقات فنية لحث ذلك المشاهد وتنشيطه واحتوائه.. إلخ.

ولنبدأ فى تحليل قائمة الشخصيات. الأول على رأس هذه القائمة هو "سيريبرياكوف الكسندر فلاديميروفيتش- أستاذ متقاعد" ولكن ماذا يعنى (أستاذ متقاعد)؟ فضابط متقاعد شئ مفهوم، بمعنى أنه أحيل للتقاعد. ولكن الأستاذ؟ كيف يمكن للأستاذ - البروفيسور- أن يكون متقاعدا؟ أن يكون

على المعاش؟ وتشيخوف هنا يضع بطله رقم ١ كما لو كان يخطو خطوته الأخيرة في الحياة ، لأن التقاعد يعتبر وظيفة لعاطل ،ونهاية مطاف. وهو بذلك يستدعى دراما ذلك الإنسان الذى يفضل الماضى على الحاضر، ويُظهره كعملاق متعب مستسلم. "يلينا اندرييفنا الزوجة، سنها ٢٧ سنة" ولنأخذ لحظتين في اعتبارنا:

١- زوجة أستاذ - بروفيسور- تُنادى باسمها واسم أبيها.

٢- المؤلف يصر على تحديد عمر البطلة بالضبط.

وهنا يظهر موضوع السن حتى الآن على مستوى الإشارات فقط، ونتيجة لذلك ، فعندما تتطور الأحداث ، سوف يتحدث البطل كثيرا عن التوق إلى الشباب والبطل "سيريبرياكوف" يطلق على نفسه "تقريبا جثة"، وعند هذا الـ "تقريبا جثة" زوجة شابة تبلغ من العمر سبعة وعشرون عاما. وسوف يناديها، بحق العلاقة الزوجية "لينوتشكا"، وسيناديها فوينيسكى بـ "هيلين" أما استروف فسوف يناديها بـ"المرأة الرائعة" ويلينا اندرييفنا......

هنا يظهر موضوع الزواج غير المتكافئ. وعلى الرغم من أنه قد تم الإعلان حتى الآن عن شخصيتين فقط الزوج والزوجة- وهما يبدوان كشريكين مختلفين، وبرغم أن المسرحية لم تقرأ بعد.. ولم يبدأ أى حدث، إلا أننا نملك فكرة ما ، وتلميحا عن الخلاف، ولدينا تصورا ما عن المشكلة، كما لو أن تشيخوف يتفق معنا مبدئيا على أن الزواج غير المتكافى هو مبرر لأسباب الخلاف. وهذه بالطبع ميلودرامة مبتذلة ومكررة ملايين المرات في الأدب.

بعد ذلك فهناك بالقائمة....

"صوفيا الكسندروفنا" (سونيا)- ابنة سيريبرياكوف من زوجته الأولى. وهذا ضرورى جدا ، من أجل فهم. "تصور شخصية" سيريبرياكوف. بمعنى أنه استاذ يمتلك يلينا اندرييفنا كزوجة "ثانية، أى أنه كانت لديه هناك حياة ما قبل يلينااندرييفنا. إذن فمن الممكن أن يكون الأمر ممتعا ، بل أكثر من ممتع للدخول فى المسرحية. فماذا عن تلك الحياة فى النص؟ هل هناك كلمة أو تلميح أو مميزات لهذه الحياة السابقة؟ لاشئ تقريبا يمكن استخلاصه من فم المربية العجوز مارينا. ان اسم (سونيا) الموضوع بين قوسين في قائمة الأسماء، سوف يأتى داخل النص ، خارج الأقواس، وسيصبح أساسيا، كما أنه لا يوجد أى إنسان يناد سونيا بصوفيا الكسندروفنا سوى استروف. وهذا ليس مهما بالنسبة للمولف، بقدر ماهو مهم بالنسبة للشخصيات الأخرى، مع تذكرنا جيدا أننا قد اشترطنا بأن يكون توزيع القوى على المواقف مع منطلق "الزواج غير المتكافئ" ، ومن هنا سوف تتفاقم البواعث الدرامية الجديدة، والتى ستكون أسبابا دائمة للنزاعات والخلافات. ونلاحظ أيضاً أن الثلاثة أسماء الأولى بالقائمة تكون المثلث الأول للمسرحية: الزوج- زوجة الأب- ابنة الزوج. والأب العجوز متقاعد، وزوجة الأب

شابة، وابنة الزوج لم تعد بعد طفلة، أو ليس لديها القدرة على معرفة وفهم "الكبار".

"فوينيتسكايا ماريا فاسيليفنا- أرملة مستشار سرى، وأم زوجة الأستاذ الأول". وهذه أول إشارة عن الزوجة الأولى. ويتضح انها من أسرة مستشار سرى. ولكن ماذا يكون هذا المنصب..مستشار سرى؟ هذا لقب وليس منصب. فكم كانوا يمنحون من أجل هذا اللقب؟ لاشك أنهم كانوا أغنياء وماذا تعنى كلمة "سرى" إلى جانب كلمة "مستشار"؟ وفى النهاية..

"فوينيتسكى إيفان بتروفيتش- ابنها". وهو لك البطل الرئيسى، الذى يوجد اسمه كعنوان للمسرحية. ماهو ترتيبه فى قائمة الأسماء؟ الخامس! لم تتم الإشارة إلى عمره فى القائمة، ولكن ذلك يعرف من خلال النص، وعلى لسان الخال فانيا نفسه "والآن عمرى سبعة وأربعون عاما". وتشيخوف غالبا مايستخدم طريقة تداعى البطل، على الرغم من أنها أحيانا تكون خطرة، لأنها تقود إلى المفاتحة (المصارحة) الدرامية، وإلى التقليدية التى تقود بدورها إلى التصوير المباشر بشكل مبتذل. ولكن قدرة تشيخوف هنا تتجلى فى أن الجزء الخبرى المباشر لفهم الدور متغلغل وذائب، وفى حالة تفاعل مع المعاناة الخفية والقلق المسيطر على البطل، مما يجعل هذه الخبرية المباشرة وليدة للحالة الشعورية، ومن ثم يستقبلها المشاهد كما لو كانت تفسيرا للتركيبة النفسية للبطل، وليست كمعلومة مباشرة.

بعد ذلك فهناك بالقائمة "استروف ميخائيل لفوفيتش- طبيب". وتركيز المؤلف على مهنة استروف لم تأت هكذا عبثا، أو من فراغ، فدور استروف فى مجمله ما هو إلا المعاناة، وخاصة على مستوى ممارسته المهنية للطب، ولذا فهو يتغلب على تلك المعاناة بصب اهتمامه على البيئة المحيطة (كمتحمس وليس كمتخصص)

"تيليجين إيليا إيليتش- اقطاعى مفلس".

الدلالة والتحديد هنا لكلمة "مفلس" هما نفسهما لكلمة "متقاعد" . وإشارة المؤلف إلى فقرأبطاله، وتدنى قدراتهم المادية فى حالتهم الآنية، وإلى موقفهم الانهزامى من الحياة، هى إشارة هامة للغاية، حيث أنها تعتبر النظرة المبدئية التشيخوفية للناس الذين يقومون بأدوارهم فى مسرحه. وبدون إدراك هذا "المفهوم" ، من الصعب فهم العالم التشيخوفى، ومن غير الممكن امتلاك ذلك المفتاح الذى يمكن بواسطته فك طلاسم هذا العالم. إن ابطال تشيخوف منذ البداية ضعفاء وعاجزون. وبرغم أن المسرحية لم تبدأ بعد، الا أن هناك الكثير المعلن عنهم، فهم "متقاعدون" و"مفلسون"و ..... الخ. وهذا التقييم البسيط والمسبق من قبل المؤلف بمثابة تخطيط لمصائرهم المأساوية التى لم تظهر بعد فى تصرفاتهم وسلوكياتهم وحواراتهم. فهؤلاء الأبطال ينتمون إلى تلك الفئة المهدورة حقوقها، وهم من الدرجة الثانية(بل ويمكن أن يكونوا من النوع الثانى)، وبالتالى فقد حكم عليهم سلفا بتلك المأساة التى

يعيشونها.

وفى النهاية "مارينا - المربية العجوز" و "العامل" .

والاسم المعاصر لهذه العجوز يثير الدهشة لعدم التطابق الواضح بينه وبين صاحبته، فهو ليس إطلاقا اسما لشخصية تشيخوفية، وسوف تتصف، فى أقرب إرشاد مسرحى، بالسخرية التشيخوفية اللازمة: "عجوز رخوة، قليلة الحركة، تجلس بجوار السماور وتحيك جواربا". أما الإشارة للعامل بأنه "عامل" تكشف عن الطابع الوظيفى للدور، إلا أننا نحاول أثناء الإخراج تنمية وتطوير هذا الدور، وعدم إعطاءه أبعادا ميكانيكية اعتيادية، على الرغم من أن الكاتب قد وضعه فى ذيل قائمة الأسماء.

ويأتى أول إرشاد مسرحى "تدور الأحداث فى ضيعة سيريبرياكوف"، وهو شبيه بالإرشاد الأول فى مسرحية "النورس"، حيث تدور الأحداث فى ضيعة سورين"، وبالإرشاد الأول فى مسرحية "إيفانوف" حيث تدور الأحداث فى قطعة أرض صغيرة بأحد القضاءات الروسية"، وبالإرشاد الأول فى مسرحية "الشقيقات الثلاث" حيث تدور الأحداث فى عاصمة إحدى المحافظات ، وبالإرشاد الأول فى مسرحية "بستان الكرز" حيث تجرى الأحداث فى ضيعة "رانيفسكايا". لقد استطاع تشيخوف أن يتمرد على العالم كله، ويحاربه، وينتصر عليه، بمسرحياته، وبالأحداث التى تجرى بكاملها فى تلك البقع المنسية، فى زوايا وغرف مهجورة ومهملة، فى أكثر الأماكن منافاة للعقل بروسيا. وبهذا تبدأ الشخصيات حديثها، سوف تبدأ الديالوجات والمونولوجات التشيخوفية المعروفة، ولكن المهم والرئيسى هو إيقاع المسرح التشيخوفى نفسه. فماذا وراء الكلمة؟ ماهى العلاقة بين الأبطال بعضهم البعض؟ بأى كلمات يموهون سلوكياتهم؟ كيف نتعرف من خلال الزخارف الكلامية على حقيقة دوافع وأسباب سلوكياتهم الظاهرية، غير المبررة، وتصريحاتهم التى تبدو للوهلة الأولى غير منطقية؟ أين الحد الذى تنتهى عنده عملية فعل ورد فعل الشخصية، والحد الذى تبدأ عنده حياة الأشباح التشيخوفية، وبقدر الابتكار عند الحد الأول تكون الطبيعية عند الحد الثانى؟ لماذا ولأى سبب يكتئبون ويتعذبون، وأحيانا يطلقون النار على بعضهم البعض (على أنفسهم مثل تريبليف- مسرحية النورس) ويخطئون الهدف مثل (الخال فانيا)؟ ماذا تعنى الإرشادات التشيخوفية، خاصة تلك التى تتكون من كلمة واحدة "وقفة؟ متى تظهر، وأين تختفى منظومة الشخصيات فى الضيعة الموجودة فى حيز الرؤية على خشبة المسرح، والتى تعيش فى الواقع خارج (العالم والزمن - الأبعاد الأربعة (X,Y,Z,T)، حيث الكآبة التشيخوفية كآبة كونية، أما كآبة الحياة العادية فهى فاتنة وساحرة بشكل ما؟

فيا أيها "الخال فانيا" فيما تفكر ، وعن أى شئ؟ وماهو سر هذه المسرحية، التى يحلق فوقها الموت، وهى تنظر فى المستقبل؟

بهاء الدين الصاعد إلى جبل الحقيقة

يسرى السيد

من يصعد معى جبل الحقيقة؟؟ تساؤل يلح دائماً كالمطرقة فى ذهن أى كاتب جاد ولا يفارقه ربما بعد موته تخيلت كاتبنا الكبير أحمد بهاء الدين يصرخ فينا جميعا بهذا السؤال وهو فى رقدته المرضية التى يقاتل فيها لكن بالصمت كما يصفه كاتبنا السياسى الكبير محمد حسنين هيكل...

لكن إذا كانت بعض النظريات النقدية والفكرية الحديثة فى العالم المتقدم قد أعلنت فى لحظة عبثية مريرة وطويلة عن موت المؤلف بمعنى فصله عن أصل عمله الإبداعى كما يقول رولان بارت ، وكذلك موت القارىء فى اتجاه آخر ، وقبل كل ذلك موت الإله .. أى باختصار شديد موت الحقيقة، فماذا عن بلادنا المحروسة(!!)

الكاتب الحقيقى فى بلادنا "ميت" مع إيقاف التنفيذ بعيدا عن كل هذه المقولات والنظريات.

كيف؟؟

الإجابة تكمن فى التجاهل المنظم وبشكل عمدى من مختلف أشكال السلطة وللأسف أيضاً بصورة مؤسسية ، تخنق كل صوت جاد على عتبة الفساد ، وكل ثائر على عتبة الجمود والتخلف.. وصار دستور الأنظمة ليقل الكتاب ما يريدونه .. ولنفعل نحن ما نريد...

والإعلام على سبيل المثال بعد الثورة التكنولوجية صار أداة فى يد السلطة لا ينقل الحقائق أو يشوهها وإنما يصنعها (!!) طبقاً لمقتضيات ومصالح السلطة العليا هذا من جهة، ومن جهة ثانية يلح دائماً على بعض الرموز الثوابت ، ولكل عصر رموزه وثوابته وضحاياه.

ترى كيف يمكن أن نوصف حالة الأستاذ بهاء الدين؟؟

يمكن الإيجاز بذكر واقعة واحدة من ضمن الآلاف التى مرت بكاتبنا، وأقصد بذلك "جريمة العصر" وهى سماح الاتحاد السوفيتى السابق بتهجير ما يقرب من مائة ألف يهودى لإسرائيل ، وكانت القشة التى قصمت ظهر بهائنا ، فقد وأرهقه المثقفون (!!) المفكرون ليوقعوا على بيان (مجرد بيان) يدين هذه الجريمة ، وفى نهاية المطاف رفض نشر البيان فاضطر للجوء إلى الإعلان رغم أنه من قادة الفكر والإعلام، لماذا؟؟ ليشترى مساحة للحرية بدون قيود ، وعلى مسئوليته، وكانت هذه آخر صيحة احتجاج صرخها ومضى ...

وفى أسيوط .. فى قلب صعيدنا وعلى مقربة من بؤر العنف والإرهاب أقيمت احتفالية كبيرة فى أوائل أكتوبر الحالى لتكريم أحمد بهاء الدين.

وكان النقاش ساخناً وحاداً منذ اللحظة الأولى عندما تطرق الحوار إلى محور الصراع العربى الإسرائيلى فى فكر بهاء الدين، والتطبيع والتفاوض مع إسرائيل والذى بدأته مصر مبكرا وانتهت

بتوقيع كامب ديفيد وبدء انفراط العقد العربى ودخول العرب فرادى تحت مقصلة البيت الأبيض الأمريكى والعدو الإسرائيلى.

الكاتبة فريدة النقاش أثارت القضية من خلال بحثها المطول عن "بهاء الدين الاشتراكى الديمقراطى العقلانى" وفيه عرضت لتأييده لاتفاقيات كامب ديفيد والتفاوض مع إسرائيل ومطالبته الدائمة للفلسطينيين بمحاولة تأسيس أى كيان ولو على أى أرض محررة بعد نكسة ١٩٦٧ ، وفى الثمانينيات بقبول مبادرة ريجان التى لم تنطلق من قرارات الأمم المتحدة ، انطلاقاً من إيمانه وتقديره لاختلال موازين القوة لغير صالح القضية العربية فى ذلك الحين ، واقتناعه التام بعدم التضحية بالممكن المتاح من أجل المستحيل غير المضمون، فالعقل عنده لايحده جدود، والسياسة فن الممكن لذا لابد من التعامل البراجماتى مع واقع الصراع العربى الإسرائيلى.

انبرى عبد الستار الطويلة ليقول لسنا وحدنا الذين أيدوا التفاوض مع إسرائيل وقد انتهى عصر المطالبين بإلقاء إسرائيل في البحر .



الكاتب عبد العال الباقورى رئيس تحرير الأهالى يشعل الحوار بقوله : ما يقوله الطويلة غير صحيح ، فقد أمر الزعيم جمال عبد الناصر بإجراء تحقيق على مستوى عال (عقب هزيمة ١٩٦٧) وزيوع مقولة "إلقاء إسرائيل فى البحر" فى وسائل الإعلام الغربى المدعوم من الصهيونية العالمية لتبرير الهجوم الإسرائيلى على العرب واحتلال بعض الأراضى العربية.

ولم يثبت كما أكد التحقيق أن جاءت هذه العبارة على لسان كاتب أو مسئول عربى وإنما تم تحريف ما قاله أحمد شقيرى: "جاء اليهود بالبحر .. وبنفس الطريقة سيعودون".

دعونا نكره عدونا بحرية! أم أن كره العدو خزى وعار؟ .

محور ثان دار حوله النقاش فى أسيوط .. علاقة بهاء

بثورة يوليو، والبحث الذى فجر الحوار للكاتب نبيل زكى ودراسة دكتور أحمد الصاوى.

وموقف كاتبنا من الثورة فى البداية يلخصه قوله: "إن أسوار القصور العالية التى أقامها الانجليز منذ دخولهم مصر حول الخديوى توفيق تتهدم والذين يهدمونها مهما كان لونهم حققوا عملاً عجزت الحركة الوطنية المصرية بكل أحزابها عن تحقيقه لا فى أربعة أيام ولكن فيما يقرب من ثلاثين سنة أى منذ آخر ثورة وهى ثورة ١٩١٩".

أيد الثورة ولكن آثر ان يبقى بعيداً عن زعماء المؤسسة العسكرية خاصة فى البداية قبل اتضاح الأهداف ولاسيما مع اقتران الثورة باسم أنور السادات - كما يقول الصاوى - الذى ارتبط فى ذهن بهاء بالاتصال بالألمان والنازيين والاشتراك فى محاولة اغتيال النحاس.

والأستاذ بهاء لم يدخل معتقلات الثورة حين اتسعت للمؤيدين قبل المعارضين وللمحبين قبل الباغضين، والقضية هنا كما أعتقد ليست خوف أو خشية كاتب من الدخول وراء قضبان سلطة عسكرية غير متمرسة بالعمل السياسى فى ذلك الوقت بسبب رأيه، لكن أعتقد أن القضية تكمن فى النظر بعدل وحيادية إلى الظروف التى تؤدى إلى خوف الكاتب من قول الحقيقة أو اختناقها داخل صدره خوفاً من تلك القضبان.

نعم القاعدة ليست دخول المعتقل .. دعونا لا ننسى هذا، فقبل أن نحاكم المثقف على خوفه، علينا محاكمة السلطة التى خلقت ذلك الخوف وفى كل العصور.

والسؤال هل ادرك بهاء بذكائه وفطرته أين يقف؟ ومتى يصمت؟

أو ينحرف بقلمه عن أحداث الساحة وأعتقد أن هذا أيضاً موقف ورد فعل، فالصمت أيضاً موقف(!!).

والدكتور جلال أمين فى بحثه يتطرق إلى هذه النقطة عندما يذكر انتقاد بعض اليسار بين المعارضين للسلطة اقتراب بهاء منها أكثر من اللازم بل ويداعبونه مداعبة لا تخلو من النقد بأنه لم يتعرض للاعتقال (وكأن هذا هو وسام الوطنية الوحيد!!). ورغم ابتسام بهاء وقتها وعدم تعليقه (على سذاجة الفرضية) فاننى لم أجد فيما كتبه بهاء تملقا للسلطة. هكذا يبرىء د. أمين ساحة بهاء.

ويضيف "نعم كان يشتد إظلام الجو السياسى فى بعض الأحيان وتضيق دائرة الحرية المتاحة ضيقاً شديداً، فيلجأ بهاء إلى السكوت أو الكلام فى موضوع آخر، مهم دائماً ومفيد فى جميع الأحوال ولكنه لايقول ما يخالف ضميره، كما أننى أقارن بين النفع الذى عاد على القارىء العربى من استمرار بهاء فى الكتابة ومن احتفاظه بالقدرة على الكتابة والنشر فى عصر آخر من العصور السياسية المختلفة - ولمدة تزيد على أربعين عاما دون انقطاع .. أقارن هذا بما يمكن أن يكون قد عاد من نفع من دخول بهاء السجن أو دخوله فى مواجهة عنيفة مع السلطة، فأفضل ما اختاره بهاء مائة مرة، والأمر فى النهاية مرده إلى مزاج المرء وطبيعته.

ويوجد ضمن من دخل السجن ومن لم يدخله مهرجون كثيرون لكن من بين هؤلاء وهؤلاء عظماء كثيرون دفعوا بمصر خطوات كثيرة إلى الأمام وبهاء فى مقدمتهم .. انتهى كلام د. جلال أمين.

هل من المشروع أن نسأل أنفسنا هل نحاسب بهاء كما لو كان نبيا؟؟.

نعم فهو ككل كاتب مبشر بمستقبل وبرؤية وبفكر يحارب به، وعليه تحمل العذابات .. أقوى ذلك لتوصيف البعض لكاتبنا بأنه خرج عن سياق

بعض الأحداث الكبرى أثناء وقوعها ... أى ابتعد عن الأزمة حتى انتهت ثم يجىء ليحللها على البارد بعد ذلك ...

مثلا - يدعمون وجهة نظرهم - بأن بهاء ألف كتابا عن الملك فاروق "فاروق ملكاً" انتقد فيه تصرفاته وأسلوب ممارسات حكمه لكن بعد قيام الثورة.

ولكن الأمر اختلف بتولى السادات لمقاليد الحكم رغم صلة الود بينهما فيقول الكاتب نبيل زكى. أنه فى عهد السادات وخلال ٨ سنوات فقط تم نقل بهاء من مكانه كعقاب مرة وتم فصله من العمل الصحفى مرة وتم وقفه عن الكتابة مرتين وتم منع نشر مقاله فى الأهرام ، وأذكر أنه فى عام ١٩٧٣ عندما كان المقال يحتوى على احتجاج مهذب على مذبحة فصل الصحفيين فى ٤ فبراير ، بل قرر السادات إبعاد بهاء عن العمل الصحفى برمته ونقله للاستعلامات كموظف بها لأنه اعتبر بهاء المحرض الأول على البيان الذى وقع عليه ما يقرب من ١٠٠ كاتب وأديب وصحفى وهو البيان المشهور "بيان توفيق الحكيم" باعتباره من أبرز موقعيه وهو البيان الخاص بأدانة مذبحة فصل الصحفيين.

كلما اشتبك بهاء وجهاً لوجه فى جدل طويل مع السادات بعد الهبة الجماهيرية فى يناير ١٩٧٧ معارضاً مشروعات القوانين الاستثنائية وموضحاً مخالفتها للدستور ومطالباً بوضع سياسة اقتصادية أكثر تماسكاً وواقعية...

فالمواطن هو همه الأساسى يحارب من أجله كل رموز الفساد والإثراء غير المشروع .. يقول :"إن الذين يأكلون الخبز الفاخر وينسون شكل رغيف الشعب والذين ينفقون عرق الناس فى استيراد أفخر الثياب والكماليات وينسون ملابس الشعب والذين يسرقون هم طبقة دخيلة . ثم يطالبون المواطن الذى لايجد حتى الماء ولا الصرف الصحى أن تتخلص نفسه من الحقد ... أى حقد يا سادة . وقد صارت هناك ملايين لسان حالها يقول "إنا الغريق فما خوفى من البلل".

ومن الدفاع عن محدودى الدخل إلى القضايا الاقتصادية نجد بهاء يقف بالمرصاد للمفسدين وطبقة الطفيليين التى انتجتها حقبة الانفتاح فيقول: انتشار "أغنياء الانفتاح" يشبه ظاهرة أغنياء الحرب قبل ما يزيد على ٤٠ سنة.

.. هذه الفئة تملك المال ولا تملك المعرفة .. وهى السيارات واللهو والمتع .. ولو كانت القنوات التى يجرى فيها المال الغزير فى البلد الفقير قنوات إنتاجية لفاض خيرها على المجتمع ولاستفاد الغنى والفقير.

وقسم بهاء فترات الحكم فى مصر إلى ما قبل الثورة ثم الجمهورية الأولى - حقبة عبد الناصر والجمهورية الثانية حقبة السادات والجمهورية الثالثة الحالية ، وقال "إذا كانت ثورة ١٩١٩ قد قدمت الرأسمالية الوطنية ممثلة فى بعض المؤسسات المالية والاقتصادية مثل بنك مصر ومصنع ياسين للزجاج وغيره فان ثورة ١٩٥٢ فى جمهوريتها الأولى قد انتجت حركة التصنيع والسد العالى..

وزعامة ناصر لحركة القومية العربية أنتجت تأميم البترول العربى وتأميم قناة السويس فالسؤال الذى نتوجه به الآن لبهاء: وماذا قدمت الجمهوريتان الأخريتان؟.

ومن الاقتصاد إلى السياسة مرة أخرى تنقلنا الدكتورة عواطف عبد الرحمن أستاذة الإعلام بجامعة القاهرة قائلة

:"عند دراسة علاقة الثورة بالصحافة لايخفى عن ذهنى أن أقارن بين بهاء الدين وحسنين هيكل وعلاقتهما بالثورة وبعبد الناصر على وجه الخصوص وتوصلت إلى أنه لو كان بهاء يبحث عن السلطة ويريد الأقتراب منها لفعل واغترف من مغانمها الكثير مثلما فعل هيكل لكنه حافظ علي استقلاليته عن السلطة لأنها ببساطة سلطة عسكرية لكن السؤال كما تقول الدكتورة عواطف "لماذا تباعد بهاء عن عبد الناصر والعكس؟".. رغم أن هذا الاقتراب كان سيعقلن الكثير من المواقف السياسية فى تلك الفترة .. ويظل السؤال قائماً.

لكن الإجابة سريعاً تكمن فى سيطرة مدرسة الإثارة الصحفية التى كان يقودها على ومصطفى أمين حتى سحب بساطها من تحت أقدامهما هيكل ونجح فى تنحية التوأمين وأصبح صوت عبد الناصر فى التفاوض السياسى مع أمريكا ولم يكن باستطاعة بهاء أن يقوم بمثل هذا الدور.

وآراء الدكتورة عواطف ربما أيدنا بعضها واختلفنا مع البعض الآخر لأن الأمر ببساطة شديدة هو أن رؤية هيكل السياسية وموهبته الصحفية ليست فى مجال مقارنة مع نظيرتها البهائية، الشخصيتان مختلفاتن. ولكل مذاقه ومواقفه .. ولايمكن بالتهم المرسلة أن نقلل من هيكل الصحفى والكاتب صاحب الرؤية السياسية الثاقبة.

قضية هامة أيضاً متأصلة فى فكر بهاء هي موقفه العلمانى والذى أثار الجدل فى هذا المؤتمر عندما وقف شاب يهاجم موقفه من بعض رجال الدين وردت عليه فريدة النقاش قائلة:

"لا أحد يفصل الدين عن الحياة لكن دعونا نبتعد بالمقدس عن الصراع السياسى ولا تحولوا الدين إلى دعوى فاشية . لكن لابد من الفصل الكامل بين الدين والسياسة وهذا هو جوهر العلمانية".

قضية ثانية توقفت عندها بعض الأبحاث وهو موقف بهاء من المرأة حيث قدمت على سبيل المثال منال لاشين بحثاً مطولاً حول المرأة فى كتابات بهاء الدين وموقفه المدافع عن حريتها فى العمل والتعليم والمشاركة السياسية والاجتماعية .. هذا الموقف جعله يصطدم بالسلطة الدينية في أكثر من موقعه ووصلت الحدة مداها حين هاجم بعض المشايخ "بقوله ألا تلاحظون معى أن هؤلاء المشايخ لايكاد يعنيهم شىء فى الوجود إلا المرأة؟

ألا تلاحظون أنهم أكثر الناس تفكيراً في المرأة - أليس هذا غريباً حقاً؟..

ألا يحتاج هذا إلى محلل نفسى أكثر مما يحتاج إلى جدل عقلى؟.. الأكثر من ذلك أن ما يعنى هؤلاء المشايخ من المرأة ليس الإنسانة ولكن العورة .. المرأة فى عقلهم الباطن مخلوقة حقيرة مستعدة لأن تبيع عرضها لأول عابر سبيل إذا غفل الرجل لحظة واحدة عن حراستها....

الناقد والكاتب رجاء النقاش يخفف من حدة الحوار السياسى فى أبحاث المؤتمر عندما يتناول جانباً خفياً من شخصية بهاء، وهو الموهبة الشعرية عندما ينشر بعض القصائد التى كتبها بهاء فى بداية حياته ونشرها فى مجلة "فصول" ، وكان الشاعر كامل الشناوى يهدده بين الحين والآخر بإعادة نشرها فى أخبار اليوم عندما كان يرأس بهاء الدين تحريرها والحمد الله أنه لم يفعلها كما قال بهاء للنقاش عندما ذكره - بجريمته الشعرية!!!!).

ويضيف بهاء فى حديثه "كنت أعشق وأحفظ العديد

من القصائد والأشعار الوطنية والسياسية لشوقي وحافظ ظنا مني أني سأكون شاعراً كبيرا" ، لكن ذلك لم يضع هباء فقد استفاد من هذه الموهبة والتراث الشعرى الذى حفظه في أسلوبه الرائق فى الكتابة وأضافت لها الثقافة القانونية والهدوء فى شخصيته ليكون صاحب أسلوب نقدى تحليلي بعيد عن الانفعال والمزايدة.

الناقد الكبير د. شكرى عياد يرى أن موهبة بهاء تفتحت وسط خليط مضطرب من الايديولوجيات الفاشية ثم الماركسية ثم القومية وأخيراً الإسلامية ، لم يكن من الصعب عليه أن يرفض الأولى حتى وهى تتخفى تحت قناع الدين ولكنه جمع بين الماركسية والقومية لمصلحة التاريخ والحاضر والمستقبل من المنظور الوطنى والإقليمى.

وعن انبهاره بعبد الناصر وانجازاته الرائعة يقول بهاء "البطل يهتم" بالعمل" قبل أى شيء آخر إذ يهمه أن يضع العمل المناسب قبل أن يبحث عن منطلق يبلوره ويفلسفه لذلك كثيرا ما نجد البطل التاريخى يختلف مع أذكى مثقفى عصره ويتفوق عليهم لأنه "يصنع" و"يخلق" فلسفة أنسب للزمن من الفلسفة التى "يؤلفها" مثقفو عصره، فالمثقف من حيث لا يشعر يستخدم منطق الحاضر الذى تربى فيه (منطق المستقبل الذى لم يوجد والذى يصنعه البطل".

ويختتم د. عياد كلامه عن بهاء بقوله "والكاتب لا يغير فكره لاسيما في القواعد الأساسية تبعاً لاختلاف المناسبات، وبهاء هو هذا الكاتب المسئول واتهامه للمثقف هو اتهام لنفسه ولعلها بداية التمزق الذى يعيشه المثقفون المصريون حتى اليوم".

ويتميز بهاء الدين - يقول عنه الروائى الكبير فتحى غانم - الرؤية المبكرة الواضحة لمستقبل الشيوعية والرأسمالية ، فاحتفظ بحريته الفكرية بعيدا عن التورط فى التزام سياسى حزبى يسارى، لذلك رأى المستقبل واستشرقه بوضوح أكثر من المثقفين المعاصرين له ، وأذكر أننى كتبت عدة مقالات فى روز اليوسف عن الاشتراكية وتدخل الدولة ، فرد على بهاء منتقدا بشدة بقوله:

"اننى أدافع عن رأسمالية الدولة لأن الاشتراكية تعنى عدالة توزيع الدخل وليست مجرد تدخل الدولة أو رقابتها على النشاط الاقتصادى".

وعندما سألته عن سبب انتقاده لى قال:

"لأنك شجعت الحكومة على التدخل، ونحن نعلم تدخل رجال السلطة فهو لا صلة له بأى مذهب سياسى سواء كان يمينياً أو يسارياً...".

قضية أخيرة يهمس بها أبناء جيلي عن الظروف التى جعلت من كاتبنا الكبير رئيسا لتحرير مجلة وجريدة يومية وهو نحو الثلاثين. نحسده على عصره ونحسد عصره عليه(!!)

فى النهاية أتذكر مقولتك الفلسفية "حياة المرء اختيارات ، من حقك أن تجرب أن تكون تاجر سمك، ومن حقك أن تكون فيلسوفاً وتجوع ، لكنك لن تكون فيلسوفاً وتكسب ثروة تاجر السمك فى وقت واحد".

ولأننى مثلك يا أستاذ بهاء من السذج الذين عاشوا بالأفكار والذين سيموتون بها أتوجه إليك بسؤال فى مرقدك وأنت تقترب من كل الحقيقة، تلك الحقيقة التى رفضها ويرفضها القارىء "الميت" عندنا.

ترى كم لدينا من تجار سمك فى حياتنا ؟؟

الشاعر ليس سوبر ماركت

صلاح الراوى: الفلكلور ليس ثقافة بائدة إلا فى نظر الحراس

حوار: خالد إسماعيل

د. صلاح الراوى أستاذ الأدب الشعبى بأكاديمية الفنون، ومدير الفرق الفنية بالهيئة العامة لقصور الثقافة، وأحد الخبراء البارزين فى مركز الفنون الشعبية. كتب رسالة دكتوراة حول "الشعر البدوى فى مصر". كما أنه شاعر عامية من طراز خاص.

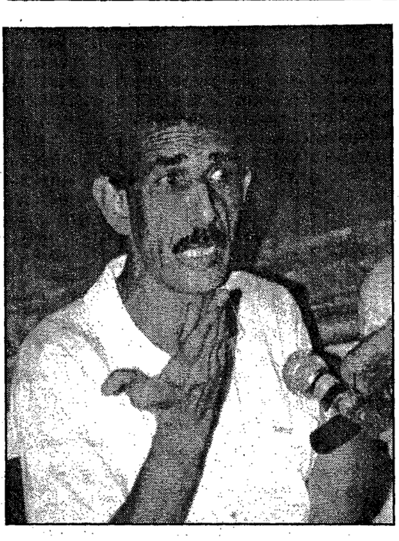
د. صلاح يتحدث هنا حول دور المركز ومناهجه، وحول خطة تطويره التى قاربت الانتهاء، ويوشك معها المركز أن ينتقل منمره (شقتان) الضيق فى شارع سوق التوفيقية، إلى أكاديمية الفنون.

**** "الجماعة الشعبية" هذا المصطلح، نريد تعريفا جامعا مانعا له بما يقطع الطريق على أنصار كلمة "الشعب" الفضفاضة.**

* الجماعة الشعبية مصطلح آثرنا استخدامه وهو ليس من اختراعنا، ويتردد أحيانا فى كتابات من يتحفظون عليه، وهذا راجع لبعض التساهل فى استخدام المصطلحات، ولكن عندما قمنا بتعريف هذا المصطلح فى مؤتمر موضوعه الفولكلور والمجتمع عام ١٩٨٤ ثارت ثائرة بعضهم بصورة لافتة، وادركنا وقتها حقيقة مفزعة فحواها- أنه ما دمنا نستخدم المصطلحات عفو الخاطر فلا بأس من استخدام أى مصطلح ولكن إذا حاولنا تجذير المصطلح بربطه بالشروط الاجتماعية أورده اليها - وهى شروط موضوعية لا مجال فيها للتسيب الانشائى - والتعريف المنضبط يحقق هذا الربط لأن التعريف كما يقول علماء المنطق يحدد هوية الشئ أو ذاتيته، عندئذ يختلف الأمر ويفقد البعض توازنه وخاصة غير الأكاديميين أو طائفة (العلماء من منازلهم) وبعضهم عاطل من المنهج يخلط بين الكتابة فى الصحف السيارة وتأليف الأعمال المسلسلة وبين الكتابة العلمية بضوابطها المعروفة. ان الشعب كله لا ينتج الفولكلور أو الثقافة الشعبية ويستحيل وضع طبقات المجتمع كلها فى (بقجة) واحدة. هذا أمر ترفضه طبيعة الأشياء وطبيعة

المصطلح نفسـه، لقد عـرفنا وقتها الجماعة الشعبية على أنها "الطبقة الاجتماعية التى لا تمتلك مقدراتها الاقتصادية ومن ثم لا تتحكم فى صياغة البناء الاجتماعى وتنتج ثقافة تعكس هذا الوضع وهى تقاوم بها ثقافة تنتجها طبقة نقيضة "وهو عندنا تعريف جامع مانع (يجمع خصائص المعــروف ويمنع دخــول ماصدقات أخرى لا يتسع لها المفهوم الذى يجرى تعريفه) المثير أنهم يدينون بشدة ما أطلقوا عليه النظام الشمولى ويستشعرون أنهم بعض ضحاياه ولو مهنيا ، وفى اللحظة نفسها يعيدون انتاج صيغة تحالف قوى الشعب التى يرفضونها سياسيا ، هل هناك (مولد) أكثر من هذا. يقول الموال (يا حلو قوللى على طبعك وانا أمشى عليه) أى حدد لى موقفك حتى أجادل هذا الموقف.

إننا مـــا زلنا نرى أن مصطلح (الجماعة الشعبية) هو الأدق، وأن مـــصطلح الشــعب مــضلل وفى استخدامه عند نشأة العلم تساهل شديد ومجازية ولكن الأمر الآن مختلف، بل حتى الأوائل كانوا يقصــدون بالشعب (طبقة الفلاحين) أو (أهل الريف) أو (الراق



الأدنى) بل أحيانا (الأجلاف) وهكذا.. وآراء هؤلاء الأوائل منشوره ومترجمة والكل قرأها - أو هذا ما نظنه - ومع ذلك فإن البعض يتغافل عن ظروف النشأة ولا يجد حرجا فى (تلبيس) الفجوات التاريخية (ونخع) صيغ توفيقية أو تلفيقية، عموماً هذا أهون من مقولة أن الأدب الشعبى هو السير وألف ليلة وليلة وما عدا ذلك فقنه فولكلور أى أن الأدب الشــعــبى شئ والفولكلور شئ آخر ولا حول ولا قوة إلا بالله.

.. مشوارك مع الشعر.. ورؤيتك للقصيدة فى هذه الفترة

* القصيدة الآن ليست فى مأزق ولكنها فى مرحلة تحول جاد ، فى حالة (مراكيات) بلغة السكك الحديدية. إنها نفس الهجمة الشرسة - باسم القواعد والتقاليد - والتى واجهت الشعراء الطليعيين

فى الخمسينيات والستينيات، المدهش والطبيـعى أن هؤلاء هم الذين يقودون هذه الهجمة الآن. إنهـا الأزمـة الدائمـة لما يسـمى صـراع الأجيـال وهو مصطلح معطوب لا أحبه، إنه فى أحـسن الأحـوال وصف لظاهرة مـرضـيـة وخـاصـةً فى مجال الأبداع الفنى.

القـصـيـدة تتـحـرر الآن من طبيـعة الإنشاد التى حكمت القصيدة العربية، وتدخل بقوة مرحلة قـصـيدة الكتابة، وهى توشك الآن أن تعبر هذا النفق الذى يحـاول البـعض هدمـه على رأس القصيدة.. الكثرة الكاثرة من عواجيز الشعر، تكاد تقف عند حـد إعـادة انتاج رؤيتها للعالم، وناهيك عن الحراك المشبوه فى الموقف العام من القضايا التى حققوا واكتسبوا شهرتهم وسعرهم من خلال الانتساب اليها. هناك استثناءات نادرة تتـمـثل فى عفيفى مطر فضلا عن اسم أو اثنين على الأكثر.

فى قصيدة العربية المصرية (مـا سـمى خطأ بالعـامـيـة) الأمر نفسه وأشد، فان الأغنية - وهى عـاليـة السعـر وتبـاع (بالحتة) والطلب عليها شديد ومن يطلبها لا يميز - قضت على أبداع كـثـيـرين، وأصبح إنتـاج بعـضـهـم لا يتـجـاوز (غـسـيل الحلل) لا لون ولا طعم وإن كانت هناك رائحة لا تحـتـاج لوصف.. راجع مـا يؤلفونه فى مناسباتنا الوطنية الجليلة تجد ما لا يسرك على الرغم من أن الأجر بعـشـرات الآلاف أو ربما لأن الأمـر كذلك، وقـارن ذلك بما كـانوا زمـان يحـصلون على مـقـابله سـجناً وتشـريداً.. هذا اختيـارهم ولكن عليـهم أن يتـركـوا الموجـات التـاليـة النشطة والنقية والطاهرة تلطم الضفة دون أن يبصقوا عليها من شعرهم ونثرهم ومؤامراتهم الإعلامية.

بالنسبـة لى أكـاد أتوقف، لأن طاقتى موزعـة فى مـهـام كـثـيـرة فـالتـدريس والبـحث العلمى يحـتـاجـان إلى طاقـة بدنية وعصبية جبارة، والعمل الإدارى - وهو أمر لا مفر منه لمن يبنون شيـئا - يسـتـهلك الطاقـة.. أكـتب قليـلاً لأنه ليس فى مـقـدورى أن أتوقف أو أكـف الـفـنـان الـذى يسكننى.. أبدو متوقفا لأننى أتخذ موقفا سلبيا واضحا من النشـر فلم أنشـر طوال السنوات الطويلة الماضية أكثر من خمس قصائد، كمـا أننى لا ألـهـث وراء الـنـدوات وأمسيات الشعر وهى كثيرة جداً كثرة مريبة، كمـا أننى قـاومت بشدة جرى إلى العمل كناقـد ومـقـدم دواوين وهى مهنة يحترفها بعض الشعراء دون مبرر أو إمكانية اللهم إلا خلق (عـزوة) ولا يمكن أن يكون الشاعـر سوبر مـاركت. أنا أيضا ضد احتراف الشعر، والشـعـراء الذين اعـتـبروه حرفتهم الوحيدة وتباهوا بهذا انتـهـوا إلى كـتـاب أغـان مـحـتـرفـين جداً، بمعنى أدق ترزية نصوص.

أمـا مـشـوارى العـام مع الشـعـر فطويل وجـزء منه يتـمثل فى البداية التـقليدية لمعظم الشعراء... ولكن ليس فى أسرتى شعراء ولا مكتبة، أو أى مـن مـكـونـات المنـاخ الذى يحرص كـثـيـرون على اختراعه كمتكأ تأصيلى أو عظامى، ولكن كـان والدى حكاء كـبـيـراً ومـسـئـولاً عن أسرة كبيرة من المكافحين فى دروب الحيـاة الخشنة، وكلهم شاركوا فى بناء السد العالى، بعـضـهـم حـصل على أعلى الأوسمـة وهو لا يكاد يعـرف القراءة والكتابة.

فى مناخ أسـوان النشط، والخـشن تشكلت إرادتى الانسـانيـة ومـوقـفى العـام، رافـقت فى طريق الشـعـر المرحوم حجاج الباى، ومحمد هاشم، وانضم فنجرى التايه، واخـتـرت أن أكـون الجناح الأكـثـر تمرداً، وقـد أكـد هذا

التمرد وعمقه دراستي للثقافة الشعبية، فهو عالم كبير وأول الأشياء التي يعلمها هو التمرد الواعي، والترفع بالمجموع الرحب أي الجماعة الشعبية... لقد توقفت فترات عدة، فترة عملي بالصحافة، ثم فترة غرقي ميدانيا في فنون بدو مطروح وخاصة شعرهم الفذ، وكان من المحتم ألا أتعجل استلهام قوانين ابداعهم الفني كما يفعل البعض عند أول ملامسة لابداعات الجماعة الشعبية. لا يعني هذا التوقف التام ولكنها مراجعة للأدوات. وبعد مراجعات كثيرة اخترت التيار الجديد في شعر العربية المصرية، أقصد قصيدة الجابري وشومان والجارحي ورجب الصاوي وهذه الأسماء مجرد ممثلي لتيار يتسع بقوة، وتمثل قصيدتهم تحدياً مفهومياً وتشكيلياً لكلاسيكيي هذا الشعر، ورومانسيية، ولأكثر واقعييه.. إنه تيار خصب وأعتقد أنني الشاعر الوحيد من بين الشعراء مواليد الأربعينيات وأوائل الخمسينيات المقبول بينهم لأنني لم أصادر علي تجربتهم ورؤيتهم، ولم ألعب دور الناقد أو الوصي أو المرحب بهم بطرف عكازه.. أصحاب هذا التيار شعراء كبار بالفعل.. وكم أسعدني أن يكون أول ديوان أقدمه للنشر بالمشاركة مع مصطفى الجارحي، كشاعرين زميلين في التسعينيات وليس كجيلين، وكنت - بأمانة - أتحسب لشاعرية الجارحي ومقدرته التشكيلية أكثر من خشية البعض على الجارحي من اشتراكه معي - خافوا عليه من خبرتي، واشفقت علي قصيدتي من شباب قصيدته وفتوتها.. وقلت هذا لمن عاتبني على مشاركة شاعر (شاب) ورأى في ذلك تواضعاً ضاراً.. الديوان لم يصدر ولم أشارك في مشاكل نشره، متسقاً مع موقفي من قضية النشر شعر أو علماً. أما حاليا فأنا لا زلت أجرب ويبدو أنني سأظل، لأنني لا أحب إطالة السكنى في مرحلة بلغتها من مراحل طريق هو بطبيعته بلا نهاية.. لكن لابد من اعتراف تقتضيه أمانة المثقف، وهو أنني لم أخلص للشعر الإخلاص الذي ألح هو في طلبه، وأيا كان تقييم الناس لهذا الموقف فانني أرى أن أمنح نفسي بكاملها للشعر هو ترف لا تسمح به اختياراتي، ولا علاقة لهذا بسلم الأولويات فكل مسئولية قبلتها هي عندي أولوية مطلقة.

**** مركز الفنون الشعبية.. كيف تخلق منه كيانا خادما للثقافة الوطنية.؟**

. مركز دراسات الفنون الشعبية مؤسسة خطيرة للغاية بمجرد وجودها، وأنا مدين لهذه المؤسسة - كمؤسسة - بكثير مما تعلمته لأنني أردت أن أتعلم من خلال وجودي بها، وهي أكثر مكان أسعد بانتمائي اليه وأفرح له، وأحزن له، وأغضب له إدراكا مني لخطره والآمال المعلقة عليه وهو قادر على انجازها.. فهو كيان أخطر من أن يكون مجرد خادم للثقافة الوطنية، وهو بطبيعته مؤهل لقيادة حركة هذه الثقافة تحليلاً وتوجيهاً.. لكن المركز مر بظروف معقدة.. أشهد أنه لم يتعرض لضغوط سياسية ولكن تعرض للدخول في منحنيات.. وعندما جاء تحول حقيقي في النظر إليه، وبدأ الالتفات الجاد والعمل المخلص لتطويره.. كانت قد جرت في النهر مياه كثيرة.. ولأن ما أقوله شهادة، فان هناك مرحلة أسميها (مقاومة العلاج)، وأنا شاهد على هذه المرحلة. العذر الوحيد في

المقاومة يتمثل فى التراكم.. تراكم الإحباط دون مقاومة له أو لمصادره.. وإنما ادخرت المقاومة - ربما دون قصد - لمواجهة العلاج.

لقد تم وضع مشروع متكامل يؤدى إلى تطوير المركز تطويراً جذرياً بتحويله إلى مركز أكاديمى بكل مواصفات المركز الأكاديمى علمياً وفنياً واداريا.. والمشروع أعد ليكون مواكبا للعمل فى بناء مقر جديد للمركز يضعه فى سياق تنظيمى وفنى ومعمارى واحد مع المعهد والمتحف وهو منجز حضارى أوشك على الانتهاء.. وصياغة مقر المركز تتيح إعمال لائحته الجديدة والتى استغرق إعداد مشروعها من الدكتور فوزى فهمى رئيس الاكاديمية ومن أحمد الشافعى الأمين العام ومنى اسابيع طويلة لأنها جاءت فى سياق مشروع متكامل للتطوير، والدكتور فوزى فهمى ليس فى حاجة إلى شهادتى ولكننى ملزم بأدائها، لأن كثيرا من حقائق التاريخ تتوه تحت مظلة تجنب شبهة المجاملة. وفيم المجاملة وقد كان معى فريق من أساتذة الأكاديمية يعمل لشهور طويلة من التاسعة صباحاً وحتى ما بعد منتصف الليل، يحدوهم أمل واحد وحلم نبيل مشترك هو النهوض الفذ بهذه المؤسسة الرفيعة وقد تحقق من هذا الحلم الكثير.. وعندما تنشر محاضرات الجلسات ذات يوم سيطالع الناس نموذجاً فريداً للاخلاص والوعى بالمسئولية والغرام الشديد بهذا الوطن.

قريباً ينتقل المركز من مكمنه الضيق جداً (شقتان) فى شارع البورصة بالتوفيقية إلى مكانه الطبيعى فى الحرم الأكاديمى، وينتقل من يومه الراهن والمرهون إلى غده الرحب والمحكم.

لن أعيد انتاج روشتة تمت كتابتها بالفعل ولكننى لا أمنح نفسى حق إعلانها وأرى أن هذا الحق خالص لأصحاب الفضل فى مشروع التطوير، وقبل ذلك النية الجادة فى التطوير والأرض لمن زرعها.. والفجر لمن صلاه.

إن الأمر يحتاج لجهد كبير.. كبير. بناء المبنى جانب مهم، ووضع لائحة أكاديمية جانب مهم، ثم يجئ دور بناء الكادر ووضع الخطط، وايمان الكوادر البحثية بأهمية دورهم، وأنهم مقاتلون فى معركة شرسة، لأنها تتصل بفهم روح مصر وحمايتها.. وأننى لأثق تماماً فى أن المركز ينتظره غد يليق بوظيفته.

**** الفولكلور هل هو حقا ثقافة بائدة، لا يجوز الوقوف أمامها كثيراً.. أم ماذا؟**

* الفولكلور ليس ثقافة بائدة إلا فى نظر حراس الأجرومية القديمة.. وهم أنفسهم يدافعون عن ثقافة بائدة، ويريدون دفعنا جميعاً لنقف طابوراً أمام بنوك الدم لنتبرع بدمائنا - يوميا - حتى يمكن نقل دم لهذا الكيان المريض. المشكل عندهم هو أن الفولكلور ثقافة من؟ إنها ثقافة الطبقات النقيضة ولذلك نجدهم يقاومون حتى الإبداعات غير الفولكلورية ما دامت تبصر الناس بحقهم فى الحرية ونصيبهم العادل فى وراثة الكون. الفولكلور عندهم ثقافة بائدة، وانجازات الوعى الفكرى ثقافة زائدة، وهم أعداء لهذه ولتلك، وليس فى هذا تناقض عندهم. أصحاب مثل هذه النظرة لا يمكن أن تصلح معهم محاولة اقناعهم بأن الفولكلور - الثقافة الشعبية - تضم تراثاً ومأثوراً، وأن التراث هو الجانب التاريخى من هذه الثقافة شأن أى ثقافة فى الدنيا منذ أو وجد الإنسان

نفسه في مواجهة واقع يتحتم عليه مجادلته، أما المأثور فهو الجانب الحي من هذه الثقافة، أثرته الجماعة الشعبية لمقاصد حياتها وهي مجبولة على انتاجه. والصلة بين التراث والمأثور غير مقطوعة فهذا التراث منعكس بدرجات متفاوتة ولكنها عميقة في التراث الحي، وتحليل هذه الصلة وتجلياتها يحتاج إلى عين خبيرة وإلى دأب في البحث والمراجعة ولا مجال هنا للأحكام السطحية الساذجة والتي تعتمد على رد ظواهر المأثور الحي إلى المصادر القديمة بصورة ميكانيكية تنافي منهجية العلم. نحن ندرس ثقافة حية، ونستعين على فهمها بتناول مصادرها التراثية، هل شعر المتنبي مثلاً وقبله شعراء العصر الجاهلي، ثقافة بائدة لا يجوز الوقوف عندها!

**** هل أنت راض عن نظرة القائمين على التدريس والبحث في مجال علم الفولكلور.**

* المسألة ليست مسألة رضا أو عدم رضا، فالباحث في مجال العلوم المفروض فيه ألا يركن إلى الرضا، سواء عما يبلغه هو في البحث، أو عما يبلغه تخصصه عموماً، لأن الرضا معناه غلق باب التقدم.. لابد من الموقف النقدي.. الناس بطبيعتها تضيق بالنقد، ولكن الأمر في هذا التخصص مبالغ فيه، لأن النقد يثير الغضب والحنق والخصام الشخصي.. الريادة العلمية مختلطة بالأبوة (البطريركية)، وغوغائية المبتدئين تلتبس بالهواية.. حركة الأجيال العلمية لا تستجيب بطبيعتها لأسلوب (فريق الكشافة).. الخطأ في العلم أمر وارد وطبيعي وشرعي، ولكن التشبث بالخطأ ضد العلم، والتردد في الإشارة إلى الخطأ ضد الرجولة، ولا حياء في العلم، أي إن كل شئ قابل للمناقشة والمكاشفة، العلم كشف وحل المعضلات أو مشكلات فاذا غطينا أو غطرشنا ظلت المعضلات كما هي.. إن حظر تشريح الجثث عطل الطب كثيراً، بصرف النظر عن مدى شرعية الحظر. للمجتهد أجر إن أخطأ، ولكن الصمت عن الخطأ ليس ضمن هذا الأجر، الغاية من هذه القاعدة التشجيع على الاجتهاد، وليس تكريس الخطأ وتحصينه تحصيناً مطلقاً.

المشكلة في هذا التخصص تكمن في إحساس البعض بأن الأمر سهل، وأن أي شخص يمكنه أن يكون باحثاً في هذا المجال، ولم لا؟ أليس (فولكلور). من هنا تكثر الفتوى، لأن مادة البحث جذابة وتوهم بالبساطة، من هنا تجد كل من هب ودب يكتب في الفولكلور. لقد أصابت (أخبار الأدب) في وقف هذه المهزلة بالنسبة لها بعد أن استنفد (جديان المراكب) دورهم الذي حذرنا منه قبل صدور أول عدد، هناك مقالات قليلة لها قيمة.. والصحيفة معذورة نسبيا.. يبقى أن تحذو منابر أخرى حذو أخبار الأدب وتعيد صياغة فلسفتها وخطتها وربما تصورها عن طبيعة الخطاب العلمي في دورية متخصصة.

إن الوضع الراهن الذي المحنا اليه لا يتيح فرصة مناسبة لوضوح المدارس والاتجاهات ولذلك فإننا في الغالب (نسمع جعجعة ولا نرى طحنا) هذا بالنسبة للخريطة العامة والتي تمثل ثوبا كبيرا ممزقاً تكثر فيه رقع متعددة الألوان، وهو أمر يوهم باتساع دائرة الباحثين، ورحابة الاهتمام بالثقافة الشعبية إعلاماً ونشراً، وقد تكرر تحذيرنا من هذا الوهم (كبر الكوم ولا شماته

الأعداء). أما بالنسبة للدائرة الأضيق وهي دائرة المتخصصين فان التصنيف يبدو صعباً للغاية، هناك مدرسة واحدة - لاغير - متماسكة وواضحة المعالم. وأيا كان رأى البعض فى هذه المدرسة وهى مقولات متناثرة ومرسلة وشفاهية (وهذه آفة أخرى) فحسب هذه المدرسة أنها مدرسة متناغمة الرؤية وموحدة الاتجاه والتوجه. وما عدا ذلك عبارة عن أرخبيل شديد التناثر تجمعه مياه عامة (هى مجال الفولكلور) لكن يمكن أن نتبين فيه عدداً محدداً من القامات العلمية ذات الاجتهاد الواضح. المشكلة الأكبر أنه على هامش هذا الأرخبيل تلتصق كائنات يدفعها الموج وتكون أحزمة من الطحلب، من يراها من بعيد يظنها جزءا من هذه الجزر. بعض هذه الكائنات يحمل الماجستير والدكتوراه، ويحمل مؤهلا آخر هو قدرة الحركة الرشيقة (أحياناً) من جزيرة إلى جزيرة ربما فى الجلسة الواحدة، فضلاً عن ملكة التسكع بين الجزر.

أما مشكلة المشاكل فتتمثل فى ظاهرة الأساتذة أو الباحثين من منازلهم مع ادعاء الهواية، وتوظيف ما تيسر من إمكانيات الآلة الإعلامية ربما لأنها تحتاج إلى تبسيط، والتبسيط لا يصلح بديلاً للمنهج العلمى، بل لابد أن يقوم عليه. إن عمق المعرفة ومنهجيتها يتيحان درجة عالية من بساطة العرض. أما ما أسميه (البساطة الابتدائية أو البساطة من المنبع) فهى بالغة الخطورة والضرر لأنها ابنه التساهل.

إذا اضفنا إلى هذا بعض من وجدوا أنفسهم فجأة - على غفلة ودون سابق انذار - فى موقع الذى يعلم ويبنى الكوادر، وهى حالة تصيب صاحبها بالاضطراب الشديد، لأن التعليم منهج ومعرفة وذكاء وقدرات ومواهب. إذا اضفنا ذلك وجدنا الصورة شديدة التركيب. لكن هذا لا يدعو لليأس لأن أى غد لا يخلو من رياح تغيير، ولكن لا يجوز أن يترك الأمر للحركة الذاتية، نعم الأمر يحتاج إلى مراجعة بالغة الجدية والصراحة، ولا مجال فى العلم للأمور التطوعية والتبسيط وسياسة حسن الجوار والتعايش (السلمى)، وإنما هى مسئولية شديدة الإحكام والصرامة.

**** تصورك لدور المثقف خصوصاً "المبدع للأدب"؟**

* دور المثقف يتمثل فى جلاء موقفه من العالم، تحيزه الواضح والصارم لقضية الحرية، حرية الإنسان، والتى تتأسس على العدالة الاجتماعية والتى تقوم بدورها على مجموعة من الحقوق التى تنازعها فيها قوى الاستغلال.. المثقف هو طليعة مقاومة هذه القوى، المثقف عندى لا يقف عند حد التنوير وإنما يتجاوزه إلى التثوير، والمشاركة لحد الاستشهاد النبيل فى تغيير الواقع وصياغة غد أفضل عبر يوم يقظ ونشط فى الفهم والحركة.

ومبدع الأدب - والفن عموماً - يتضاعف دوره كمثقف بحكم قدرته الخاصة على صياغة الحلم بشفافية المبدع وطاقته على الكشف والمكاشفة.

دور المثقف لا ينحصر فى الشهادة على عصره، وانما بأن تكون تجربته الانسانية فاعلة فى صياغة عصره، هو لا يتماس مع عصره بنعومة أو يعطيه ظهره ماجناً، وانما يتقاطع معه فى جدل رفيع.

هل نحتفى بالمغنى البطل ؟

من طبائع الأمور أن يكون من بين أهل كل صناعة أو فن من يؤرخون له، فهم أولى بهذا الواجب من غيرهم، وهم مناط المسؤولية والقدرة، حيث تتوافر بنوع خاص مصداقية متينة وصلة رحم وأمانة لاإرادية.. وأنا لست من محترفى الكتابة، وحتى تحرير الخطابات يمثل لى مشكلة، وإنما بإزاء ندرة الموسيقيين المحترفين فى مجال الكتابة، أجد نفسى مدفوعاً إلى تسطير مثل هذا المقال بينما أحسد كل من يجيد صياغة أفكاره بطريقة منظمة.

فعلى مدى عمر التجربة الغنائية تصدى بالكتابة عن الموسيقا والغناء أساتذة فى الجامعات وصحافيون وسياسيون وأدباء، عدا الموسيقيين أنفسهم مما ترك الساحة مفتوحة لمن ينشر انطباعاته فى البداية ثم ينصب نفسه ناقداً فى النهاية.

منذ أيام كنت أعزى وأتلقى العزاء فى الأخ العزيز "عربى البوف" إحدى العلامات المضيئة فى تاريخ السويس الوطنى والثقافى وأحد أصدقاء وتلامذة الشيخ إمام عيسى. شاهدت فى سرادق العزاء أجيالاً متعاقبة من الفنانين أولاد البلد وعلى رأسها الكابتن "غزالى" الذى كان أكثرنا تألماً لمصاب السويس الجلل فى إبنها البار عربى بوف، لكن الكابتن ظل أكثرنا صموداً وتماسكاً بينما - وأعترف - كنت أنا أكثر الموجودين ضعفاً أمام مشاعرى العميقة الحزن

أشرف السركى

خاصة وقد كنت حبيس الجبس الطبى الذى يحيط بقدمى المكسورة، وتوقف الزمن بى للحظة عاجزة منكسرة، فأذا كان عربى قد مات اليوم وهو بطل، فأولاده وزوجته قد ماتوا وهم أحياء، ورأيت فى تلك اللحظة الحزينة ما أصابنا ليس فى السويس فقط ولكن فى مصر بل فى العالم. وعدت من قلب مدينة السويس إلى منزلى فى ضاحية "الجناين".

متتابعات :

جاءت كتابة المقال التالى عبر لقطات الفلاش باك:

- الزمان: منذ أيام.
- المكان: سرادق العزاء لوفاة الزميل عربى البوف المغنى والسياسى السويسى البارز وأحد جنود الجيل التالى للشيخ إمام.
- الوقائع: أكتشف الآن أن فكرتى التى طالما تمسكت

بها حين كنت أفصل ما بين الفن والسياسة عند الحكم والتقييم هى مجرد ترف لم تعد الظروف تحتمله، فهذا النوع من الفنانين كعربى البوف لن تعوضه مصر أبداً ما ظلت أحوال التردى تترى فى ساحة الفن والنضال بالأغنية والموسيقا. كم كنت أعرض عن وأعترض على دأب المثقفين على تقييم الغناء بأدوات سياسية ومن منظورات أيديولوجية حيث يشيد الواحد منهم بالغناء إذا اتفق نصه مع الموقف العقيدى للناقد، فكان البارودى يهدم إمام مثلاً حين يكتب عنه، بينما كان غيره من النقاد اليساريين يصعدون بامام كل مصعد ممكن فهو أفضل من عبد الوهاب وأم كلثوم وفريد الأطرش وأفضل من كل شخص ومن كل شئ. وهكذا كان حالى وكذلك صار حالى، فاننى من الآن أعجز عن تجريد الغناء من لحمه ودمه، أقصد رسالته الاجتماعية التى ينعدم بانعدامها ويوجد لوجودها ويدور فى فلكها قوة وضعفاً.

– الزمان: يناير ١٩٧٧ عقب عودتى من لندن.

– المكان: مسكنى ٥ شارع درويش بك بالظاهر بالقاهرة.

– الوقائع: يصبح المسكن منتدى أو صالوناً يجتمع فيه الكثيرون من الفنانين والسياسيين المصريين حيث بدأت تجربة فريدة فى الازدهار الذى كان اكتماله بأوائل ١٩٧٨، كنت فى بداية التجربة عائداً بعد أن قضيت أقل من سنة فى لندن (٧٦/٣/٥ – ٧٦/١٢/٣١) لتتخطفنى أحداث يومى وليلتى ١٨و١٩ يناير لتصنع منى الضيف والمضيف فى صالون التجربة الفريدة التى صهرتنى من جديد، وكنت فى نهاية التجربة أجمع حقيبتى مسافراً مرة أخرى إلى لندن بعد أن ارتفع العلم الصهيونى على مينا هاوس.



- الزمان: نهاية ١٩٧٥ ونهاية بعثتي إلى براغ.
- المكان: صالون الدكتور عبد المنعم تليمة الأدبي بالقاهرة.
- الوقائع: أقوم بتقديم أغنياتي وتجاربي الموسيقية الجديدة التي كان للشيخ إمام الفضل الأكبر في تعيين توجهاتها ومراميها وفي وضع بذرة راحت تنمو بعد ذلك إلى جانب ما كنت فيه من رؤية الفن للفن وهو الأمر الذي تم حسمه بصفة نهائية لصالح نبتة الشيخ إمام وجاء الحسم كما تقدم في سرادق العزاء.
- الزمان: أكتوبر ١٩٧٣ بعد حرب العبور مباشرة.
- المكان: براغ العاصمة - مساكن الطلبة.
- الوقائع: أعطاني أحد الأصدقاء شريط كاسيت استمعت لأغنية الشيخ إمام: الخط دا خطي، وكانت دعوة الصديق لي بمثابة تقديمي والشيخ إمام كل منا إلى الآخر، قال صديقي: مغن من مصر يدعى الشيخ إمام عيسى،
- الزمان: يوليو ١٩٦٧.
- المكان: أتيليه القاهرة.
- الوقائع: الدكتورة عنايات وصفي تقدم لفرقة معهد التربية الموسيقية ولمنشدين يؤدون أغاني سيد درويش، كمبادرة أولى بعد الهزيمة التي لم يتم لنا استيعاب أبعادها بعد (ضحي يامه).
- الزمان: الأثنين ٥ يونيو ١٩٦٧.
- المكان: لجنة الامتحان في التحليل الغربي - المعهد العالي للتربية الموسيقية (سنة التخرج).
- الوقائع: القيام بتحليل القطعة محل الامتحان وهي مارش فينبر وهي الحركة الثانية من سيمفونية البطولة - بيتهوفن.. مارشن جنائزي صورفيه بيتهوفن موت بطلة، وأثناء الجو المليئ بالرهبة تدوى المدافع والطائرات يتبعها صراخ الزميلات ممن لهن إخوة في جبهة القتال، في سيناء وعلى القنال.

الغناء سلاح الشعب: إذا كنا سوف نعتمد عربي البوف كمدخل إلى الشيخ إمام الذي سيكون المدخل إلى سيد درويش، فان سيد درويش سيكون المدخل إلى الشعب المصري الفنان الذي يغني آماله وآلامه منذ كان التاريخ يحبو على ضفتي النهر. كان عربي البوف من فناني السويس الوطنيين على مر ربع القرن الأخير، وقد شارك حتى آخر يوم في حياته في الحياة الثقافية والسياسية من خنادق البؤساء والفقراء فقدم عبر حياته الفنية النضالية أقصى ما يمكن انتظاره من فنان فقير ومناضل ضرير يبذل كل ما عنده من الكلام والغناء والألحان لكي يعرف كل الفقراء أعداءهم ولكي يتضامن الشعب المطحون ضد من يطحنونه أو يستثمرون عرقه ودمه دون رحمة لتضخيم ثرواتهم في داخل الوطن أو لتدعيم الحائط الطبقي الدولي الفاصل بين عالم شمالي وعالم جنوبي. نعم لقد كان البوف واعياً بوجود صراع طويل ومؤامرة طويلة الأجل ضد من يحبهم "البوف"، شعب مصر المكبل في الفقر وشعوب العالم الثالث المكبلة في العبودية. وكان البوف لا يبخل قط بجرعات وعيه هذا في كل كلمة يغنيها أو لحن يصوغه أو فريق مسرحي أو غنائي يشارك فيه أو ندوة أو محاضرة تنعقد في موقع

جماهيري أو نقابي أو انتاجي أو دفاعي أثناء الصمود في حصار السويس بالقوات الصهيونية. وبعد نجاح هذا الصمود وكسر هذا الحصار، وقبل كل هذا ومنذ النكسة فقد كان أحد أولاد الأرض حقاً. ومثلما كان "بوف" في السويس ومصر كان إمام في مصر والعالم العربي، كلاهما بطل شعبي على شاكله سيد درويش الذي جسد طموحات الشعب المصري في الحياة الكريمة ووقف ضد الظلم المحلي والأجنبي بخدم القضية الاجتماعية.. وهذا المقال لن يحسم تقييم هؤلاء ومدارسهم باعتبارهم واعتبارها مشاعل تنوير حقيقية جاءت بالضبط في موعدها مع التاريخ، ولن يقدم القول الفصل بقدر ما سوف يثير الأسئلة والإشكالات التي على روح ثقافتنا اليوم أن تعين لها الإجابات والحلول والعلاجات، ولا نؤكد في هذا المقال إلا على أنه لكل شعب أداته في التعبير عن أحلامه، وأن للشعب المصري منذ القدم خصوصية عبقرية في هذا الشأن فدائما كان هناك من يغني في القرية وفي الصحراء حتى ظهرت المدن فوجدت من يغني لها أيضاً، ولم يكن الغناء الشعبي على مر التاريخ إلا تجسيداً لهذا الحلم المشروع: الحياة الكريمة، وبقي "المغني" سلاح الشعب أو جهازه الإعلامي الصادق، وبقي الشعب يغني دفاعاً عن قيمه.

الشيخ إمام: المقدمات والخلفيات: اختفت المبادرة الوطنية في الغناء بعد سيد درويش الذي تميز فنه بالتلقائية دون وصاية رسمية ودون توجيه حكومي، وظلت هذه المبادرة في اختفائها حتى إمام عيسى جاء فنه أيضاً تلقائيا ودون وصاية حكومية بل لقد تحرش بالحكومة وتحرشت به.

وقد سبقت إمام مباشرة ظاهرة تحتاج إلى الدراسة والتقييم، وقد دامت الظاهرة خمسة عشرة عاماً ثم لاقت حتفها وليس لي أن أقول مأسوفاً عليها أو غير مأسوف، وكانت هي ظاهرة التغني بالمشروع الوطني من وجهة نظر نظام الحكم الرسمية ما بين ٥٢ و١٩٦٧.

فبعد سيد درويش غابت القضية الاجتماعية والوطنية تماماً عن الغناء اللهم إلا في حدود التغني بالماضي أو الفخر بآثار هذا الماضي كما جاءت الكرنك والجندول وكليوباترا ومصر تتحدث عن نفسها في السنوات القليلة التي سبقت الثورة، وكانت الفصحى أداتها، فلم يأت إلا ما سمحت به ظروف البلاد كنشيد الجهاد وفلسطين وذلك حتى أوائل الخمسينات قبيل الثورة.

ثم طرحت الثورة خطاباً شعرياً جديداً تماماً ومغايراً لكل منا استقرت عليه الكلمة الملحنة من قبل، وكانت أداة الخطاب الشعري الجديد هي العامية المصرية حيث استعادت في البداية على يد بيرم وبديع خيري وعياً شعبياً كان قد خبا بعد ثورة ١٩١٩ مما مهد لآخرين للاندفاع بهذا المنهج كما فعل صلاح جاهين مع عبد الحليم مع الطويل كنموذج مثالي لخدمة وجهة النظر الرسمية بتبني توجهات النظام الحاكم، وقد نحا عبد الوهاب نفس المنحى ولكن بطريقته في الأغاني الجماعية للمناسبات الوطنية

واقتربت أم كلثوم والسنباطى من ذلك وجاء كله على حساب الأغنية العاطفية التقليدية، فانعكس الأمر فى الوعى العام وارتفعت أدوات الفنان شاعراً وملحناً و مؤدياً أو مطرباً بما ساهم فى تطور الإنتاج الفنى الذى تمثل فى شكل الفرق الموسيقية، مثلاً (أحمد فؤاد حسن - على اسماعيل - أندريه رايدر) واستحوذت الثورة على الوجدان الكلى للشعب بل ووظفته لأهدافها، فلم تظهر أية تجربة غنائية مستقلة عن وجهة النظر الرسمية حتى ١٩٦٧، وقد واكب ذلك اندفاع محموم لإرساء منهج كلاسيكى غربى (الكونسرفاتوار - اوركسترا القاهرة السيمفونى)، مع بعثات دراسية للتأليف والغناء والعزف.

ثم أنهت هزيمة يونيو حالة الإجماع المطلق على كل ما يكتب ويغنى، بل وخلقت مداً عاما ضد كل هذا، فلم يصمد إنتاج الخمسة عشر عاماً أمام هذه الحالة المروعة التى أصبحت عليها البلاد، وتوارى كله. وجاء مخاض جديد فقد انتفض الضمير مقام التخصص لن يعنينا بالدرجة الأولى الدور الوطنى أو الاجتماعى للملحن المغنى الشيخ إمام فهو دور يمكن لباحث اجتماعى أو مؤرخ سياسى أن يتتبعه ويصوغه باقتدار أكثر، أما التجربة الفنية من حيث أبعادها فهى التى سوف تعنينا فى هذا المقام فإمام لم يكن قبل نجم ملحناً ذا تجربة أو رسالة فنية متميزة، وهو لم يتعلم الكثير فى أصول الموسيقا العربية ولم يلحن إلا نادراً لغير نجم ولم تأت الألحان اللاحقة على الانفصال عن نجم بمستوى الألحان الأولى، ولم يتطرق إمام إلى أشكال أخرى كالقصيدة والدراما المسرحية.. الخ غير التى فرضها عليه نجم، وظلت كل ألحان إمام مطبوعة بالروح الساخرة والكاريكاتورية التى جسدها نجم فى الكثير من كتاباته والتى تلبست طريقة إمام فى التلحين، وأخيراً فأن إمام أحجم عن الاستعانة بمن يقوم بتنفيذ أعماله بشكل أكثر احترافاً (فأننى لم أسمع بعد لحناً له تؤديه فرقة أو مسجلاً بشكل جيد)، ونخلص من ذلك إلى أن إمام (وكان مقرئا للقرآن) قد تعامل مع شعر نجم كما كان يتعامل مع القرآن الذى كان له شخصية واحدة وطابعاً سائداً واحداً منفرداً، كذلك كان ارتباط إمام بنجم قد وضعه فى جو واحد متفرد لا يتغير. وعليه فحديثنا عن الشيخ إمام لابد أن يعنى تجربة نجم - إمام التى تعد ظاهرة فى غاية الخصوصية والتعقيد وقد زاد من تعقيدها علامتان: الأولى أن التجربة أو الظاهرة قد نشأت واستمرت بمعزل عن نظام الحكم أى خارج الحالة الرسمية التى كان عليها الغناء قبيل ذلك، والثانية أن كل من تصدى لها بالنقد والتقييم كان من خارج العائلة الموسيقية والغنائية أى من خارج مجال الاحتراف الفنى (أدباء وسياسيون وأطباء غير متخصصين فى الموسيقا) والثابت أن هذه التجربة كانت خلقاً لنوع جديد من الغناء المصرى أساسه ذلك الخطاب الشعرى الجديد، بحيث يمكن القول أنه بينما كان الشعر الرسمى متقدماً فنياً (موسيقياً) فأن إمام كان متخلفاً فى ذلك وبالعكس فبينما كان الشعر

الرسمي متخلفاً فكرياً جاء إمام متقدماً فكرياً (شعرياً). وتتقافز الأسئلة الآن، تلك المطلوب لها تكريس البحوث والدراسات: هل طرح إمام تجربة مماثلة لتجربة أو لنموذج سيد درويش؟ والثابت أن سيد درويش قد حقق على مستوى الخطاب الشعري والأدوات الفنية نقلة كيفية (نوعية) في وقته حيث دفعت الظروف التي كانت تعيشها مصر بشعراء مختلفين كبيرم وبديع خيري، واستند سيد درويش على الموروث الشعبي وأسرته الخبرة الغربية في أعمال الأوبرا والغناء الكنسي، هذا إلى جانب موهبته الفذة أساساً، ومن هنا فقد حقق تجربة استمرت طويلاً بعده، حتى أصبحت نموذجاً يحتذى به إذا ما دعا الداعي إلى النهوض الوطني.

وتتوالى الأسئلة: من هو إمام وماذا قدم؟ وأين هو من الحركة الغنائية المصرية عموماً؟ إن تجربة إمام قد استعصمت بعنصرين هما رؤية اجتماعية مناهضة وخطاب شعري جديد، والثابت أيضاً أن طريقتين قد استقرتا لفترة طويلة في تفسير الظواهر الثقافية أولاهما تستند إلى مفهوم مؤداه أن الشعب المصري له ثقافة واحدة تصنعها كل القوى الاجتماعية معاً فتكون ثقافة وطنية وثانيتهما ترى أن للشعب أكثر من ثقافة كثقافات طبقية (ثقافة العشة وثقافة القصر).

ثم هل كان لابد من ظهور إمام، فإن لم يظهر إمام هذا لظهر إمام ثان؟ وهل يجسد إمام أو سيد درويش صورة البطل الشعبي بحق؟ وهل على المؤرخين بالتالي أن يتناولوهما كبطلين؟ إن تجربة إمام قد تم إخضاعها لأهداف سياسية محددة وحبست داخل حركة اليسار مما عزلها عن بقية الحركات العامة الأخرى، حيث ارتضى اليسار المصري وفريق كبير من المثقفين بعد الهزيمة المناخ الجديد الواعد الذي وفره لهم غناء إمام، وربما حقق لهم هذا الغناء نوعاً من الفردوس المفقود أو البطولة (الزائفة)، كتعويض عن دور إيجابي كان مطلوباً منهم، وفقدوا السبل إليه فاكتفوا باحتواء إمام وإعلان وصايتهم على التجربة ونسبها إليهم أو انتسابهم إليها، بينما كان المنتظر منهم العمل على دفعها إلى آفاق أرحب وأرقى على مدارج الإبداع مثلما تحقق في الشعر والأدب والمسرح والسينما، والثابت أيضاً أن اليسار المصري قد بنى رأيه في إمام على أساس ما يقوله نجم وليس ما يلحنه إمام أو يؤديه، ومن هنا فقط يكون إمام أعظم من عبد الوهاب وأم كلثوم والسنباطي ما دام يجسد ما قال نجم وهو أرقى مما قال عبد الوهاب وأم كلثوم، أي أن إمام المبدع في التلحين لم يكن وارداً طالما أن التعويل كان فقط على معاني وصياغات نجم وليس أيضاً على نغمات إمام وجمله الموسيقية.

وأرى أخطر الأسئلة هو: ما وضع هذه التجربة الآن؟ وماذا تبقى منها؟ وهل جاءت ظاهرة عابرة ومؤقتة ارتبطت بالظروف التي نشأت فيها؟ خاصة أن كل من أخفق مع الأجهزة الرسمية كان قد اتجه إلى "الأغنية السياسية" (كما

يسمونها) حتى تغيرت الظروف فتغيروا معها وأصبحوا نجوم كل عصر لا سيما أن تجربة إمام قد طرحت نموذجاً سهلاً سار عليه فيما بعد البعض من أصحاب أنصاف وعديمي الدراسة، وخاصة أيضاً أن السياسة الإعلامية للدولة بعد الهزيمة كانت قد سيطرت عليها اتجاهات تغييب وعي الجماهير وإفقاد الفن الرسمي السابق دوره باستبدال خطابه الرسمي الذي كان قد ساد قبل الهزيمة بخطاب آخر يعتمد التفاهة ويستند إلى التسلية المجوجة (أبى فوق الشجرة - العتبة جزاز - شنبو فى المصيدة - الطشت قال لى -.. الخ) أو الشعبيات ذات الرؤى الساذجة التى صدمت الشعور إضافة إلى ما صدمته به الهزيمة العسكرية أصلاً. ولا نحسب أبداً أن تجربة إمام بريئة مما طرحته من انطباع خاطئ عند شباب الملحنين الذين كان معظمهم بعد أول فشل مع الأجهزة الرسمية يتوجه يساراً فيجد الترحيب، فى الوقت نفسه لا نحسب المثقفين (والطلبة بالذات) أبرياء لو كان الحكم النهائى هو أن التجربة الإمامية قد تم بالفعل إجهاضها.

وأخيراً فإن إشكالية الغيرة الفنية والغيرة الوطنية، تطرح نفسها وهل يمكن لأى منهما أن تجب الأخرى أو تجمدها ولو بصفة مؤقتة؟ أى هل يمكن للفن أن يضحى بقيمه وأصوله الراسخة بزعم خدمته القضايا الاجتماعية والوطنية، وهل يمكن للضمير الثقافى والحضارى أن يضحى بهذه القضايا من أجل تقديم فن مخدوم وجيد كالفن الرسمي؟ تلك هى الإشكالية أو التحدى الذى قدم سيد درويش إزاءه علاجه الحاسم عن طريق الدراما الموسيقية أثناء الثورة.. وهو اجتهاد يحسب له ولم يتكرر فى مجال حل هذه المعادلة الصعبة.

التناقضات الداخلية فى التجربة: كان نجم محور هذه التجربة باعتباره" الملابط الأكبر للنظام" وصاحب التاريخ الطويل والهم الكبير فى ألا يجعل النظام "بايت مرتاح"، وهذا وحده سر عبقرية نجم حتى الآن، وسر نجاح تجربة إمام التى اعتمدت على توجيه الشتائم والسخرية وإعلان فضائح هذا النظام. كانت الحالة التى خلقها نجم والتى يغلب عليها "الزعيق والشخط" فى أكثر الأحيان وراء النجاح السريع لكن القصير للتجربة التى عاشت على الخناقة المستمرة المشتعلة بين نجم والنظام. وكانت أيضاً كوقود النجم حين ينفذ فإذا بالنجم ينكمش فى المساء حتى يصير ثقباً أسود، فكل ما عدا السخرية والشتائم فى التجربة كان متواضع الحظ من النجاح، وكان على إمام بدون نجم أن يفقد الكثير جداً، وكان على التجربة ان تتحول إلى ثقب أسود مادامت كل المحاولات الأخرى التى أعقبت إمام لم تكرر خطابه الشعرى أو تقوم بصيانته، فإذا كانت التجربة قد أفلت فلأنها اعتمدت فقط على الصراخ والعويل والهجاء والولولة والتهكم والشكاية فقطوهو من شأنه أن يقضى عليها إن آجلا أو عاجلاً.

كما أن التجربة لم تتمتع بالمناعة الذاتية وليدة التوازن بين الإخلاص للقضية الاجتماعية والأصول الفنية

مما شتت التجربة وقصف عمرها، ولا شك أن "إمام" لو كان قد تحرك من نفس الأرضية التى تحرك منها سيد درويش وهى اعتبار القضية الوطنية هى القضية الأولى لا القضية الاجتماعية لكان له شأن آخر، فأننى مثلاً لا أزال أقدم غناء سيد درويش فى مطلع القرن الواحد والعشرين.

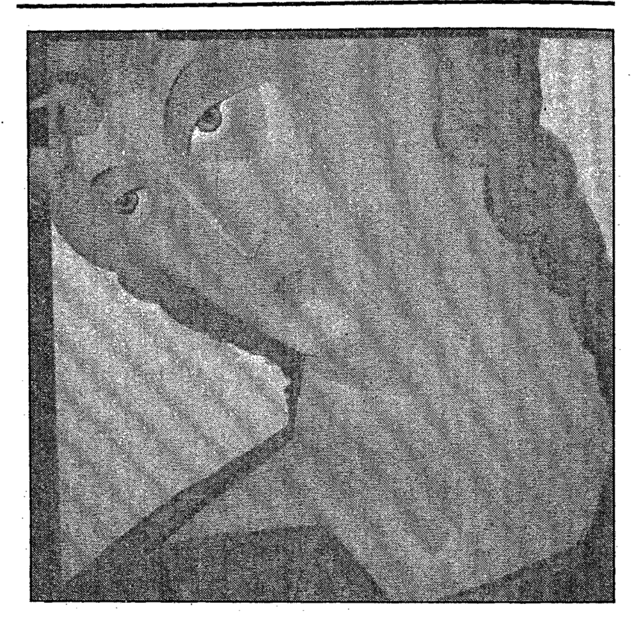
كما أن الزاد الذى تتغذى عليه أية تجربة يفترض فيه دائماً أن يكون من داخلها وأيضاً من خارجها، وقد عاشت تجربة إمام بمعزل عن الحركة الغنائية المصرية بينما توهمت أنهما هى وتلك الحركة فى هوية معاً، فلم تؤثر فيها ولم تتأثر بها فى الحقيقة، مما أضاف المزيد من العبء على كاهل من بقى مخلصاً للتجربة بعد انتهاء التجربة نفسها مثل جمال عطية وأحمد اسماعيل ومحمد عزت وغيرهم.

وسواء كانت التجربة نشاطاً يسارياً أو رآها اليسار كذلك فأن اليسار لم ينتبه إلى ضرورة التسجيل الجيد لأعمال إمام وضرورة نشرها فى كاسيت بين الناس. فى الوقت الذى اندفعت فيه فصائل يسارية لتكريس نموذج متخلف يصبح فيه المغنى بالعود هو البطولة ويصبح فيه النشاز ميزة، فتم اغتفار ما لا يغتفر وأبيح ما لا يباح تحت ضغط مفاهيم سياسية وأيديولوجية، وانسحبت آثار كل هذا على التجربة وعلى الفن لتسئ أيضاً فى النهاية إلى تجربة اليسار فى الغناء وفى السياسة.

وقد حاولت من جانبى التنبيه فى حينه إلى خطورة التناقضات الداخلية فى التجربة والتحذير من كل ما ينتظر هذه التجربة التى بدأت عظيمة وما ينتظر كل الأجيال الفنية التى تأتى بعد الشيخ إمام، وقد صرحت من جانبى بكل ذلك لأصدقاء كثيرين عاصروا التجربة وعاصروا أيضاً تجربتى، ولكن من أسف فقد كانوا دائماً يتحفظون إزاء آرائى. ولنا عودة لمزيد من التحليل ولا نزال نغنى ولن ننسى:

الخط ده خطى والكلمة دى لى
غطى الورق غطىّ بالدمع عينى
الشط دا شطى غطى المصرى وطليعته القوى الوطنية والمثقفون والعمال والطلبة، يحاول أن يحمل المسئولية بعد أن ضاعت ثقته فى نظام أتى له فى عقر داره بالصهاينة على القنال، فلم يعد المنهج السائد قبل الهزيمة يصلح لإدارة الحياة المصرية. فاصطدم هذا الضمير بذلك النظام بعنف وبدأت لأول مرة ومنذ سيد درويش ولادة تجربة غنائية مستقلة لصياغة هذه الحالة المؤلمة. فمن ناحية هناك وطن مهزوم ومحتل ومن ناحية أخرى هناك نظام يفتح أبواب السجون لمن يحاول حتى فهم أسباب الهزيمة، وكانت ولادة تجربة نجم - إمام النضالية والتى تلقفتها فى أحضانها الطليعة الوطنية فى هذه الظروف العصيبة بحثاً عن التماسك والتوازن استعداداً للانقضاض على الجيش الصهيونى. وكان فى طليعة الطليعة حركة الطلبة التى تأثرت بتجربة نجم إمام وأثرت فيها، وبقى شعر نجم هو المحور الأساسى الذى وجه وقاد التجربة حتى آخر مداها حينما انفصلا.

المنظور الفنى البحت: فى



تفصليه من وحى « ثالوث » روبلون

والأرض عربية
نسايمها أنفاسى وترابها
من ناسى
وإن كنت أنا ناسى ماح
تتنسيش هى
ولا نزال نؤكد أننا شعب عاطفى تتغلب عواطفه على عقوله، مهما ندعى العلمية والموضوعية فى تقنين التجربة. وهل لا يزال هناك أمل فى تحويل تجربة إمام إلى مدرسة حقيقية فى الغناء المصرى لها معالمها التى تحتذى، بحيث تدخل القرن الواحد والعشرين كرؤية موسيقية وطنية متقدمة. بخطى قوية وثابتة تقول "لا" لمن يحاول التمسح من وقت لآخر فى تجربة إمام من الفنانين الرسميين ممن يسرقون أعمالها، علاوة على ارتداء أثوابها ورموزها (ابراهيم رجب فى "المال والبنون")، وإلى عودة.

الشيخ إمام فى ذاكرة الجيل الجديد

عزمي عبدالوهاب

قمنا كمجموعة تنتمى لليسار (مع تباين المواقع داخل اليسار) بدعوى الشيخ إمام عيسى لقرية "الدراكسة".

وفى تلبية الشيخ للدعوة ما يكشف عن جوهر خلقه الكريم فقد كان مقرراً أن يحيى الشاعر أحمد فؤاد نجم أمسية شعرية بالقرية ولكن حال القبض على الفنان سعيد صالح (فى قضية تعاطى مخدرات) دون مجيئه. فلم يكن هناك بد من التوجه للشيخ وكان مُحرجاً أن يكون الشيخ ملجأ لنا للخروج من هذه الإشكالية كبديل عن نجم فى ظل القطيعة التى كانت بين الشيخ والشاعر.

وعن طيب خاطر لبى الشيخ الدعوة متحملا مشقة السفر لقرية يجهلها وهو الذى يحمل على كتفيه عبء ثلاثة وسبعين عاماً.

وعندما أنشد الشيخ أغانيه الثورية خيم صمت الإنصات الجليل على وجوه الحاضرين بمختلف مستوياتهم التعليمية وشرائحهم الاجتماعية وبذا يكون قد زال عنا خوف استقبال الحضور لأغنيات لم يألفوها واندهشنا نحن الذين سافرنا مع الشيخ عبر أغانيه إلى تفجرات الثورة العالمية دون أن نراه فقد كان صوت الشيخ يتمتع بالشباب الجلى دون أن يأبه بسنوات العمر وتغيراته.

وبعد أن انتهت الاحتفالية سهرنا مع الشيخ حتى الصباح محتضناً عوده ومنشداً أحلام الفقراء (أحلامنا). وإشفاقاً منا على سنوات عمره طلبنا منه أكثر من مرة أن ينام ولكن كان مصراً على السهر لأنه - كما ذكر - لا يعرف النوم خارج بيته.

وقد أدرنا معه حواراً حول أمور كثيرة كانت تهجس بها دواخلنا حول المنحنى الذى وصلت إليه علاقته بنجم ...، وطبيعة علاقته بالشيخ سيد مكاوى...، وعدم غنائه للشاعر سيد حجاب.

ورفض الشيخ بشكل حاسم - رغم إلحاحنا عليه - أن يتناول أسباب القطيعة بينه وبين نجم (وقد قام نجم فى مذكراته بروزاليوسف بالتعرض للشيخ بشكل غير لائق).

وحكى لنا عن سخرية سيد مكاوى عند سماع أغنية "جيفارا مات" (الشيخ إمام بيغنى لجيفارا . هو جيفارا دا يبقى جوز خالته)

.

وفى جريدة اليوم "السعودية" بتاريخ ٢٩ مايو ١٩٩٥ يكتب "على العلى" حلقات فى الأغنية العربية :"إن مجهودات الفنان الكبير الراحل / سيد درويش واضحة فى تأسيس القصيدة أو صورها على المقامات العربية وكانت بداية مهمة لإدراك العلاقة بين اللحن والمقطع الشعرى موسيقياً ونجد هذا التأثير واضحاً فى الجيل الذى تلا سيد درويش أمثال : محمد عبد الوهاب . رياض السنباطى والتقنية أيضاً لدى الشيخ إمام والذى علمها بدوره إلى تلميذه سيد مكاوى وتناولها فنانون آخرون أيضاً".

وعن "سيد حجاب" فقد غنى له الشيخ أغنية وحيدة ولم تتكرر، كما أن الأيام أجابت على سؤالنا الأول: ففى أمسية من أمسيات معرض القاهرة الدولى للكتاب (فى العام الفائت) بينما فى مخيم صندوق التنمية الثقافية والمقهى الثقافى كان هناك أطفال دون العاشرة يرددون مع الشيخ ، مستزيدين إياه ، طالبين أغانى بعينها كان الشاعر نجم يلبس الجلباب البلدى والعباءة واقفاً فى إحدى حدائق المعرض أمام كاميرات التصوير التلفزيونى.

بقيت مسألة أظن أنها على قدر كبير من الأهمية كبداية للحفاظ على تراث الشيخ إمام، فقد استعان بعض المخرجين بأغنيات الشيخ إمام لإضاءة خلفية سياسية للأحداث (فيلم الهجامة - العصفور والفيلم الأجنبى - حنا -ك) ولم تثر ثائرة أى من مثقفى مصر المحبين للشيخ عندما تجاهلت (تترات) فيلمى (الغريب - الطريق إلى إيلات) الشيخ كصاحب اللحنين المميزين.

المغنى

(إلى الشيخ إمام عيسى .. رهين المحبسين،
كف البصر وحجب الغناء)

شعر عبد الفتاح الصبحى

كأنك أخفيتنى بين نهديك عبر
العصور
وعطرتنى بعطور الزمان الذى
لن أراه –
وإن ظلَّ فى الصدر شمساً تدور
كأنك نازلت كل حواة الأزقة ،
خادعت كل
فراعين "منف" وأفلت من
هجمات النسور
وأخفيتنى بين نهديك دهرا
فدهرا
وقلت: "احتمل صهد قلبى
واخفض من الصوت ... مازال
في
الأرض سجن وسور!"

* * *

كأنك دثرتنى بالنهار المفدى ،
وكحلتنى
من غبار العبور
كأنك مزقتنى ألف شلو
وألقيتنى للجسور
وأطلقت قلبى غماما يحلق فوق
القرى والكفور
وأرسلت عينى سربى طيور
وقلت: "سألقاك فى كل زهورا
وقمحا
وألقاك فى كل حقل كروما
وطميا
سألقاك بين أكف الجياع رغيفا
وملحا
سألقاك فوق رؤوس الصبايا
جرارا
تمايلن فى نسمات البكور
سألقاك فجرا ، وألقاك صبحا ،
وألقاك فى وقدة
الشمس ظلا ودور

وألقاك في الليل قنديل نور."

* * *

كأنك أعطيتنى الفقر سيفا
وأورثتنى الحزن كنزا وزادا
وحملتنى آهة الشعب عودا
وأودعتنى لغة الطير ضادا
فأترعت بالشجن الحلو صوتى
وأشعلت بالنار منى الفؤاد
وأسرجت أيام عمرى جيادا
تجوب الذرى وتجوس الوهادا
وفى شمس عينيك عمدت
روحى
فما خفت - مهما احتجبت -
السوادا
وما راعنى القيد يأتى عجولا
وما هزنى العسف يمشى اتئادا!

* * *

تظلين غيمة فل وعنبر
تظلين وعد الوصال المعطر
تظلين حناء عرسى، ومعراج
قدسى،
وآى الكتاب المسطر
تظلين مصر التى يتيمتنى
تظلين مصر التى تيتمنى
تظلين مصر التى حيرتنى
تظلين مصر التى علقتنى على
مشجب
الانتظار المستمر!!

* * *

رياح الخماسين فى أيكة الشرق
تنهى وتأمر
رويدك يا هجمة الشر.. إنى
أرى الغصن يثمر
أرى الفجر يسفر
وأسمع من خلف جدران قبوى
موجا من الخلق يهدر
وأصغى لأغنية تتعالى....
وتصدح فى كل نجع وبندر
وأبصر شمس الزمان الذى
خلتنى لن أراه
وأرفع أعلامه فى نهار مظفر!

وردة على قبر الشيخ إمام

خالد حريب

نجحت محافظة الإسماعيلية في الخروج بالاحتفال بالشيخ إمام من أسر حلقات المثقفين الضيقة إلى براح الشارع والناس فعقد نادي الشجرة التابع لديوان عام محافظة الإسماعيلية احتفالاً موسعاً في ١٣ يوليو الماضي لتكريم ذكري الشيخ إمام عيسي وعطائه لمصر الذي التهم عمره بأكمله.

وكان الجديد في الاحتفال هو مشاركة القيادات التنفيذية والشعبية بالمحافظة علي مختلف مستوياتها فجاء الحفل حميماً وصادقاً .. كما التف حول مشروع الاحتفال بالشيخ إمام الأحزاب السياسية ومثقفو وفنانو الإسماعيلية.

الأمر الذي أعطي إيحاء جديدا لدور جديد يقوم به الشيخ إمام بعد رحيله وهو نجاحه في "لم الشمل" حول محور واحد هو "الوطن والمستقبل".

ولم يكن طلاب التسعينيات الذين شاركوا بالحضور غرباء عن الشيخ الذي لم يستمعوا إليه إلا فى "مصر يامه يا بهية". وكانت كلمة "مصر" تخرج من أفواههم جميلة وعذبة ولها وحشة وكأننا لم نستمع إليها منذ سنوات طويلة.

كما ساعد موقع الاحتفال الذي تم في حديقة مكشوفة على إضفاء جو أسطوري ترتفع فيه "القيمة" وكأن التكريم يخص كل مشارك بعينه فلم يترك أحد موقعه إلا بعد انتهاء الاحتفال الذيإمتد لأكثر من ثلاث ساعات وشارك فيه بالحضور أكثر من ٢٥٠ مستمع.

وكان الاحتفال قد بدأ بكلمة محمد عبد السلام المحجوب أكد فيها علي ضرورة الفكر والفن في تنمية الشعوب .. كما أشار إلي معنى الوفاء في تكريم الراحلين الذين أعطوا للوطن ولم يحصدوا إلا حب الناس .. كما وعد بمواصلة استمرار هذا اللقاء تحت مسمى "الصالون الفكرى والسياسى" علي أن ينعقد في الخميس الأول من كل شهر وذلك لمناقشة القضايا المثارة علي الساحة .. ويشارك في الصالون مختلف الاتجاهات السياسية.

وفي كلمته أكد محمد صبري مبدي عضو مجلس الشوري عن دائرة الإسماعيلية أن الشيخ إمام كان ضيفاً دائماً علي الحكومة في السبعينيات وأن الشيخ إمام والشاعر أحمد

فـؤاد نجم قـد شكلا ثنائيـاً مختلفاً مع النظام وسياساته ولكنهمـا لم يختلفا لحظة واحـدة في عــشق مــصـر الوطن.

كــمـا قـدم الشـاعــرو الصحفي أحمد إسماعيل – ضيف اللقاء – قراءة حول "الأغنيـة المخـتلفـة" التي قـادها وأسس لهـا الشـيخ إمام عيسي ليخرج من بعده أجيال موسيقية أخري سارت في نفس الاتجاه مع اختلاف الداا، وذكـر منهم عــدلي فـخري وأحـمد إسـماعـيل وخالد الهبر ومارسيل خليفة .. وكـان تشـبـيـه أحـمد اسـماعـيل للشـيخ إمـام .. "بالمحراث" بالغ الدلالة جيث أكـد أن تجـربة الشـيخ إمـام وأحــمـد فـؤاد نجم جـاءت لتـــتـــصـــادم مع واقع رومانتيكي الوجدان وكانت هناك صـدمـة هزيمة ١٩٦٧ فـجـاءت الكلمـات واضـحـة والأداء خشناً.

"الحمد لله خبطنا
تحت بطاطتنا
يا محلي رجعه ظباطنا
من خط النار"

وواصل أحـمـد إسـمـاعـيل عرضه فقال "إن أجمل أغانى الشـيخ إمـام ليست أشـهرها .. وأشهر أغاني الشيخ إمام ليست أجملها".. وربط ذلك بأغنيـات الشـيخ إمـام التي لحنهـا في السـجن وارتداد الشـيـخ إلى منطقـة الروح والوجدان فغني.

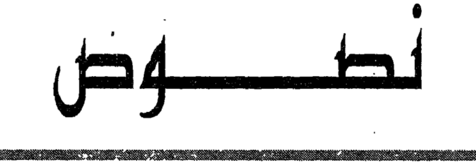
"عدي الهوي عدي
ميل هنا وهدي
شاور برمش العين
ردوا عليه قلبين
قلبين وانا منهم
آه .. م الهوى ومنهم".

ولم تخلو كلمــة أحـمـد إسماعيل من لمحاته الساخرة فقال "لقد عاش الشيخ إمام طوال حـيـاته ولـم يكرمـه مـحـافظاً أو حـزباً وطنيـاً "وتسـاءل .. "لو علم الشـيخ إمام الآن بهذا التكريم فكيف يكون رد فعله .. لا نعلم".

وواصل الاحـتفـال برنامجه فاستـمع إلى تجربة متـميزة في الغناء للمطرب أحـمـد الطويلة والملحن أكـرم مـراد اللذان اسـتطاعـا انتـزاع إعجاب الحاضرين .

كـمـا قـدم شـعـراء الإسـمـاعـيليـة نماذج من إبداعاتهم مهداة إلي الشيخ إمام فاستمع الحاضرون إلي الشـعـراء عـبـده المصـري ومدحت منير ومحمد يوسف وفى تجربة مـوسـيـقـيـة من الإسماعيلية قدم الموسيقيان مـاهر كـمـال وحسن كـامل عدداً من أعمال الشيخ إمام كمـا قـدم نماذج من تجـاربهم الخاصة.

ويبقي من القول أن ماجدة الونيـشي مـدير عـام نادي الشجرة التي نسقت للحفل وقدمتـه قـد بذلت مـجـهـوداً كبيراً للخروج به في أفضل صـورة ولم تـسـتطع حـبس خـوفـهـا وتوترها طوال أيام الإعداد .. الأمر الذى عوضه النجاح الساحق لهذه التجربة الوطنية المخلصة.


نصوص

عشـــرون خـــرافـــة صـــينية

ترجمة: طلعت الشايب

عندما تنطق الطيور والحيونات بالحكمة!

الخرافة حكاية قصيرة ذات مغزى أخلاقى، تروى عادة على ألسنة الطيور والحيوانات شعرا ونثرا، وقد عرفت الثقافات القديمة كلها تقريبا ذلك النوع من الحكى الباقى إلى اليوم كجزء مهم من الموروث الشعبى. وربما تكون اليونان - كما تقول معظم المصادر - هى مهد ذلك القالب الأدبى، حيث تنسب أول مجموعة من الخرافات إلى «أيسوب» - القرن السادس قبل الميلاد - ذلك العبد اليونانى الحكيم الذى أعتقه سيده بعد أن اكتشف علمه وذكاءه، وبعد أيسوب جاء «فيدروس» و «بابريوس» فى القرن الأول الميلادى، وقد حافظ أولهما على خرافات أيسوب إلى أن ظهرت تعديلات وتنويعات عليها بعنوان «رومولوس» وقد تواصلت شهرة ذلك العمل حتى القرن السابع عشر.

كما توجد مجموعة أخرى شهيرة من الخرافات الهندية هى «البيدباى» من المحتمل أن تكون قد كتبت أولا بالسانسكريتية سنة ٣٠٠ ق.م، وقد ترجمت نصوص كثيرة منها - شعرا ونثرا - إلى لغات عدة بين القرنين الثالث والسادس عشر، وهى التى ترجم منها ابن المقفع نصوصه المعروفة بـ «كليلة ودمنة». ومن أشهر كتاب الخرافات فى العصور الوسطى «مارى دى فرانس»، التى كتبت ١٢٠ خرافة شعرية سنة ١٢٠٠م، وبعدها جاء «لافونتين» الذى يعتبر أفضل كتابها المحدثين، وقد أخذ معظم حكاياته من خرافات أيسوب، ونشر كتابه الشهير Fable Choisies فى ١٢ جزءاً (١٦٦٨-١٦٧٨ ١٦٧٩-١٦٩٤) وقلده كثيرون فيما بعد من بينهم «أيوستاشى دى نوبل» و «بيجنوتى» و «جون جاى» أما فى روسيا فيعتبر «إيفان كريلوف» أشهر كتاب الخرافة وقد ترجم عدداً كبيراً من خرافات أيسوب ونشر ٩ كتب فى الفترة مابين ١٨١٠ و ١٨٢٠، كما ترجم عبد الفتاح الجمل خرافات أيسوب كاملة وصدرت عن دار الفتى العربى بالقاهرة فى جزءين سنة ١٩٨٧.

وللخرافة فى الصين تاريخ ضارب فى القدم، حيث عرفت، شعرا ونثرا، منذ القرن الثالث أو الرابع قبل الميلاد واستخدمت كوعاء أدبى لنقل حكمة السنين عبر مختلف الأجيال والعصور، أما الخرافات المنشورة هنا فهى خرافات حديثة تتبع نفس الأسلوب حيث الحكمة والموعظة الحسنة والدروس الاخلاقية على ألسنة الطير والحيوان والجماد.. بقرة وكلب يتفقان على الهرب وفى نهاية الخرافة تكشف لنا أن الملكية والتعلق بها هما سبب كل بلاء، أشجار تتكلم عن دور الفرد فى الجماعة، ضفدع ردئ الصوت كأنه شاعر يزين للطاغية أعماله بقصائد أكثر رداءة، قمر يتكلم ونمر يتشدق بالحديث عن الكرامة وحمار يسخر من القاضى، وهى مختارة من كتاب «خرافات» للكاتب الصينى «فنج زوفنج» (١٩٠٣-١٩٧٦) والذى كتب معظمها فى الثلاثينيات والأربعينيات مجبرا على استخدام لغة مقنعة ورموز يفضح بها مساوئ وشرور تلك الفترة، كما كانت الخرافة أيضاً شكلا فنيا مناسبا فى فترة «الرعب الأبيض» فى الصين عندما اضطرت رقابة «كومنتانج» الكتاب الصينيين إلى اللجوء إلى هذا الأسلوب. كما يجد القارئ أيضاً خرافات أخرى لكتاب مختلفين نشرت متفرقة فى مجلة «الأدب الصينى» - النسخة الانجليزية - (أعداد: صيف ٨٦، شتاء ٩٢، صيف ٩٤، شتاء ٩٤)

ط.ش

العين اليمنى لملاك ميخائيل..عمر الفيومى

البقرة والحبل

اتفقت البقرة والكلب ذات مساء على الهرب من الحقل والانطلاق فى فضاء الحرية، وفى الموعد المحدد جاء الكلب حسب الاتفاق، وراح يعالج بأسنانه الحبل الذى يربط البقرة بالوتد، ولكن البقرة أثنته عن ذلك قائلة: يكفى أن تفك العقدة، إنه حبل متين، وأنا أريد أن احتفظ به، كما أنه كل ما أملك فى هذه الدنيا. فعل الكلب ما طلبته البقرة، وترك الحبل معلقا فى رقبتها.... وانطلقا معا.

فى الوقت الذى كان الكلب قد قطع فيه مسافة طويلة، كانت البقرة قد توقفت فى منتصف الطريق بعد أن اشتبك الحبل بصخرة كبيرة وهكذا كان من السهل على صاحبها الذى كان يتبعها، أن يمسك بها ويعود بها إلى الحقل مرة أخرى... وفى طريق العودة، كانت البقرة تقول لنفسها وهى حزينة: لقد أخطأت خطأ جسيما، عندما حاولت أن احتفظ بالحبل، إن تعلقى بالملكية هو سبب محنتى!!

النجار والغابة

خرج النجار إلى الغابة



بحثا عن شجرة قوية ليستخدمها فى البناء، تفحص الغابة كلها ولكنه لم يجد بغيته، حيث كانت الأشجار جميعا فى نفس الحجم تقريبا. وبينما كان يفكر فى العودة، لمح فى طرف الغابة شجرة ظن أنها تفى بمطلبه فقال لنفسه: هذه هى الشجرة التى أريد، حقا... ليس لها مثيل فى هذه الغابة، نظرت الشجرة إليه قائلة: أنت مخطئ ياسيدى، ربما تكون قد قرأت ماكتبه عنا بعض الأغبياء الذين يعتقدون أن لاخصوصية لأحد منا، رغم أننى أقف فى مؤخرة الجماعة، إلا أننى واحدة من كل، أنا وغيرى فى هذه المجموعة من الشجر، نكون هذه الغابة، وفى ذات الوقت يمكننى أن أرفع بناء بمفردى، فإن كنت لا ترى ذلك خصوصية فلن تجد بيننا شجرة واحدة تنفعك، أما إذا كنت تعتبر ذلك تميزا.. فكل شجرة منا متميزة!

بائع البرتقال

اقتربت السيدة العجوز من بائع البرتقال وسألته: بلدى؟!

قال البائع: بل سكرى، كم واحدة تريدين؟! قالت العجوز أنا أبحث عن برتقال بلدى، إن زوجة ابنى حامل وتطلبه!

هكذا فقد البائع زبونا.

بعد وقت قصير ظهرت امرأة حامل واقتربت وسألته: بلدى؟!

قال البائع من فوره: نعم نعم! بلدى لذيذ الطعم، كم واحدة تريدين؟ قالت السيدة: أنا أبحث عن برتقال سكرى، حماتى لا تأكل البرتقال البلدى.. ومرة أخرى فقد البائع زبونا آخر ..

إن من يحاول غش الناس، لا يغش الا نفسه!!

الضفدع الطبال

قرر ثعبان أن يقف مسيرة عربة يد محملة بالبضائع كانت تمر على الطريق، حاشداً كل قوته لمعركة السلب والنهب، ذهب إلى ضفدع صديق يطلب مساعدته قائلاً: ستكون موقعة كبيرة، ولن يتم ذلك فى هدوء، ولذا أنا فى حاجة إلى قارع طبل شهير مثلك. ابتهج الضفدع لاختياره لهذه المهمة، وبمجرد أن اقتربت العربة نفخ نفسه وبدأ فى النقيق بأقوى وأعلى ما يستطيع. أما الثعبان الذى ملأته تلك الجلبة بالحماس، فقد تقدم منتفخاً بالزهو والغضب وتمدد فى منتصف الطريق لكى يعترض سير العربة ويقلبها.. ولكنها دهسته وقتلته فى الحال!

الضفدع الذى لم يعرف بما حدث، ظل على نقيقه حتى بعد أن كان سرب من الطيور قد هبط فى المنطقة وأكل أشلاء الثعبان ونظف ساحة القتال... أما الطيور التى أزعجها النقيق المتواصل فقد قررت أن تأكل الضفدع حيا، ورغم أنها لم تكن تعتبره مجرم حرب، إلا أنها كانت تعمل حسب القانون

الطبيعي.... جميع الأصوات الرديئة، والقصائد الرديئة، التي تزين للطغاة أعمالهم، لابد أن يتم كنسها معهم!!

جائزة الطاووس

أعلنت العنقاء عن مسابقة في الخريف لأجمل ريش، تتنافس فيها جميع الطيور ويمنح فيها الفائز لقب «أجمل الطيور» ذاع الخبر وجاء الجميع في الموعد المحدد.. الغراب في الساتان الأسود، النورس في الحرير الأبيض، الطائر الصفار في المخمل الذهبي، الطاووس في المقصب الجميل.. الكل يريد أن يشارك، والكل يريد أن يحصل على الجائزة.

وبعد التحكيم، حصل الطاووس على الجائزة الأولى.. وهاهي العنقاء تقلده ميدالية لامعة، تحمل عبارة «أجمل الطيور»......

وبينما كان الطاووس يهم بمغادرة المكان، تحلق الجميع حوله... سقسق الدوري قائلاً: يا أجمل الطيور، ريشك رائع حقا، دعني آخذ بعضه لأريه لشقيقاتي، ثم أنه نزع بعض الريش وطار!

وغردت القبرة قائلة: يا أجمل الطيور، ريشك جميل مثلك، دعني آخذ بعضه لأمتع عيون شقيقاتي، ثم إنها فعلت مثلما فعل الدوري. وشقشق طائر القرقف: يا أجمل الطيور.. ريشك لا مثيل له، دعني آخذ بعضه لأبعث البهجة في نفوس شقيقاتي ... وفعل الشئ نفسه.... ريشتان هنا، وريشتان هناك..... لم يتبق للطاووس سوى القليل القليل..... وعندما حل الشتاء، لم يكن هناك ما يقيه البرد، فهجع إلى جانب شجرة وهو يرتعد! سألته العنقاء مشدوهة: كيف أصبح أجمل الطيور فروجاً بلا ريش؟ رد عليها المسكين .. اتركيني وشأني، مسابقتك لم تجلب لي سوى الشقاء والبؤس، فقد نزع الجميع ريشي عني....

وهكذا لم يعد الطاووس يتيه جمالا كما كان من قبل، إن ريش الطاووس الجميل تراه الآن في آنية الزهور في بيوت الناس، ولابد أن تمر سنوات وسنوات حتى ينبت ريش صاحبنا مرة أخرى!!

• كرامة النمر

جلس النمر مهموماً يفكر في تلك المصيبة التي حلت به، لقد تسللت الفئران إلى عرينه لتسرق ما كان يختزنه من لحم طيب! ذهب النمر يستشير قرداً صديقاً، فنصحه القرد بأن يقتني قطا يكفيه شر الفئران! هز النمر رأسه مستكبرا مستنكرا وهو يقول: «كيف وأنا النمر؟! ألا يعني ذلك أن ملك الحيوانات قد أصبح أقل مقدرة من قط صغير؟!

إن ذلك من شأنه أن يحط من كرامتي ويقلل من شأني أمام حيوانات الغابة... والله لن يحدث ذلك أبداً!»......

ومنذ ذلك الحين، أصبح النمر يتعامى عن الفئران ويتركها تفعل ما يحلولها!

انا القمر

قمر مكتمل معلق في

المساء يغمر نوره الوادى!
مسحوراً بجماله وضيائه
قال عابر سبيل: ما أعظمك
! إنك أجمل من الشمس
التى تنير النهار بينما أنت
تنير الليل، أيها الملاك
الرائع، لولاك لأظلم العالم!
فى نفس الوقت، كان لص
كامن فى ركن ما من ساحة
بيت يحملق فى المساء وهو
يقول: أغرب عن وجهى أيها
الشيطان الرجيم، ليتنى
أستطيع أن أستدعى كل
سحب العالم السوداء وألقى
بها عليك، علها تمنع إطلالة
وجهك الشاحب الذى يقيد
حركتى.. عليك اللعنة!
فى هدوء شديد قال القمر
وهو يبتسم: لست أعظم من
الشمس التى أستمد منها
نورى، وما أنا بشيطان رجيم
يمنع الخير عن الناس.. أنا
القمر!!

ثقة فى محلها

تورط حارس من حراس
الأسواق فى قضية ، وقبل
مثوله للمحاكمة كان قد
تمكن من رشوة القاضى بأن
قدم له حماراً هدية وجاء
اليوم الموعود فحصل الحارس
على حكم بالبراءة، بعد
انتهاء الجلسة اقترب الحارس
من القاضى وهمس إليه:
يعلم الله أننى بمجرد دخولى
هذه القاعة، غمرنى شعور
قوى بأن العدل أساس الملك،
وأنه سوف يأخذ مجراه على
يديك! قال القاضى: أنا
أتوخى العدل دائماً فى
عملى، وعلى أية حال شكراً
لثقتك الغالية بى. قال
الحارس: العفو ياسيدى ،
إن ثقتى بالحمار لأشد!!

منطق

عندما شعرت الدجاجة
بأنها لم تعد تتحمل الخطر
أكثر من ذلك، ذهبت إلى
الحيوانات القوية تشكو
إليهم الثعلب الذى يهدد
أفراخها، وتطلب منهم أن
يقيموا العدل ويوقفوه عند
حده. قالت الدجاجة فى
ضعف أنظروا إلى عينه
وسوف تفهمون كل شئ!
زمجر النمر قائلاً: لا خوف
على أفراخك ولاهم يحزنون،
لقد نظرت فى عين الثعلب
وما وجدت فيها سوى
الخجل... أو لعله الخوف!
ونخر الخنزير البرى قائلاً:
الثعلب يفسح لى الطريق
كلما رآنى، وما فى عينه
سوى التواضع والطيبة!
وعوى الذئب قائلا: أعرفه
معرفة جيدة، إنه أول من
ينسحب عند أى صراع، فى
عينه ضعف شديد!
قالت الدجاجة : ولماذا لم
ير أحد منكم ما فى عينه من
خبث وقسوة؟!
قال النمر: أمسكى عليك
لسانك، أنا لا أسمح لك
بتلفيق التهم ضد الثعلب.
وقال الخنزير البرى: إياك
والتحامل!
وقال الذئب: كلماتك
محسوبة عليك، ومن الخطأ
أن يستأسد الضعيف على
القوى، تماماً مثلما من الخطأ
أن يستأسد القوى على
الضعيف!!

قرار

نفد الماء من مستكشفين
فى وسط الصحراء، قال
أحدهما : هناك نبع قريب فى

اتجاه الجنوب، وقال الآخر: بل هناك نبع في اتجاه الشمال. رغم أنها كانت مسألة حياة أو موت، أصر كل منهما على رأيه. وبعد تفكير وجدل قررا إجراء قرعة فجاءت النتيجة في صالح الاتجاه جنوبا.. ولكنهما لم يجدا شيئاً هناك. وقبل أن يلفظ أنفاسه الأخيرة، قال أحدهما: أنا آسف، لقد أخطأت، وصمت الثاني لحظة ثم قال: ومن ذا الذي يستطيع أن يجزم أينا كان على خطأ... ربما كان علينا أن نفترق قبل ذلك يا صديقي!!

الأسد والحمل

لحظه العاثر، وقع حمل لطيف في قبضة أسد هصور، بكى الحمل مستعطفا فرق له قلب الأسد وقرر أن يتركه وشأنه. معتقدا أن الأسد الطيب قد أحبه، بقي الحمل في مكانه على أمل أن يتخذه الأسد إبنا له... ولكن الأسد الذي عاد من جولته اليومية، وجده هناك في نفس المكان، فالتهمه دفعة واحدة!!

مساواة

كل صباح، كان الرجل يأتي بقفص يوزع منه الطعام على حميره، وبمجرد الانتهاء من ذلك، يبدأ الشجار والشغب بين الحمير. الرمادي يقول أن نصيبه من الطعام أقل من نصيب الحمار البني، والبني يشكو لأن طعام الحمار الصغير أشهى من طعامه، والصغير يعترض لأن طعام الرمادي سهل الأكل والهضم، لم يكن بينهم حمار واحد راض عن وضعه، وبعد أن ظلت المشكلة تؤرق صاحبهم وقتا طويلاً، أصبح يحضر قفصا فارغا ويتظاهر بأنه يوزع الطعام منه كالعادة. في البداية خاب أمل الجميع لأنهم لم يجدوا شيئاً، ولكنهم سرعان ما اعتادوا الأمر، قانعين بأنه طالما ليس هناك طعام، فإن أحدا لن يمتاز عن الآخر...وهكذا تساوى الجميع!!

الذئب العجوز وابنه

وجد ذئب عجوز وابنه مأوى لهما وسط الركام، أثناء عاصفة جبلية ممطرة، وبعد أن هزمهما الجوع، لفظ الذئب العجوز لابنه وصيته مع أنفاسه الأخيرة: تذكر هذه الكلمات جيداً.. لا تصدق أحدا في أي وقت ولا في أي مكان مهما قدم إليك من وعود، إعط أنت وعودا كاذبة وتصنع الإخلاص والثقة، سيصبح الجميع ممتنا لك حتى وإن لم تف بها، استخدم كل السبل ضد من يقف في طريق بقائك ولا تنس يا بني، للحظة، أننا ذئاب.

هز الذئب الصغير رأسه فواصل العجوز: لقد دفنت عنزا صغيرة في أيكة تحت هذا الركام بعد أن شربت دمها، وبعد موتي يمكنك أن تحصل على ماتبقى. ودمعت عينا الذئب الصغير تأثرا وامتنانا لوالده الذي استمر قائلاً: وأوصيك يا بني بعد أن أموت، بأن تدفني في حفرة عميقة حتى لا تأتي الحيوانات الأخرى

وتنهش جسدى وعده الصغير بأن يفعل كما أوصاه.. ثم مات الذئب العجوز. استمرت العاصفة العاتية.. ولم يتوقف سيل المطر، وعندما أوشك الصغير على الموت جوعا، مزق جسد أبيه والتهم جزءا كبيرا منه.. لقد كان يعرف جيدا أن العجوز يخدعه، وبالطبع لم تكن هناك عنز فى الأيكة، وأن يلتهم أبيه ميتا لكى يظل هو على قيد الحياة، دليل على أنه ذئب حقيقى!!

هدية للنمر

ابتاع ثعلب كرنبتين، وطلب من العنز أن تحملها مع رسالة، هدية إلى نمر صديق كان يحتفل بعيد ميلاده، راحت العنز التى كانت سعيدة بهذا التكليف تفكر وتفكر... النمور لا تأكل الخضروات، ولابد أن الكرنب سيكون من نصيبى!

وعلى وجه السرعة، وصلت العنز إلى عرين النمر وسلمته الرسالة والكرنبتين. قرأ النمر رسالة صديقه الثعلب وابتسم قائلاً: ياله من مخلوق كثير النسيان! ألم يتذكر أننى لا آكل الخضروات، فليكن الكرنب من نصيبك ياعزيزتى.

وبكلمة شكر قصيرة، التهمت العنز الكرنبتين، وعندما همت بمغادرة المكان، وجدت النمر يسد عليها الطريق وهو يزمجر: لقد أخبرنى صديقى الثعلب فى رسالته بأنك هدية عيد ميلادى، فكيف إن تركتك أمتع نفسى بالهدية؟! وانقض عليها ليكسر رقبتها بقضمة واحدة...

إن الجشعين فقط هم الذين يغفلون عن الأخطار الشديدة!!

الذبابة الصغيرة والمصباح

المصباح الصغير مشتعل، وخيط دخانه الرفيع يتأرجح فى الهواء.. ونحوه طارت ذبابة صغيرة مادة ظلها الكبير على الحائط الأبيض، تراقصت شعلة المصباح وأشارت إلى ظل الذبابة قائلة: يقول الناس إنك صغيرة، ولكن انظرى إلى ظلك الكبير على الحائط، هذا دليل على أنهم مخطئون. ردت الذبابة بدهشة لا تخلو من ارتياب: وهل أنا كبيرة فعلا إلى هذا الحد؟!، ولكى تتأكد من ذلك، طارت فى اتجاه الحائط ببطء لكى ترى نفسها عن قرب.. لحظة.. وانكمش الظل! قال المصباح فى وقار: واأسفاه، لم لا تثقين بكلمات مخلص أمين؟ إذا كنت تريدين رؤية حجمك الكبير عليك أن تنظرى من مكانى.. وإلا فأنك تظلمين نفسك! عندما سمعت الذبابة ذلك استدارت لكى تطير نحو المصباح... لكى يكبر ظلها ويكبر.. مدت شعلة المصباح ذراعيها نحوها بدفء وحنان وهى تقول: أقبلى ياحبيبتى. اقتربى منى...! اقتربى! نظرت الذبابة حولها فرأت ظلها على الحائط كبيرا مثل صحن مستدير، وعندما غلبها الانفعال، ألقت بنفسها فى أحضان الشعلة، انتفض الضوء فى لحظة خاطفة، ثم عاد إلى

توهجه السابق، اختفت الذبابة، واختفى الظل، فابق بعيدا عن أولئك الذين يبالغون فى تصويرك... لغرض فى النفس دفين!!

الجرادة الرمادية والجرادة الخضراء

فى بقعة من حقل القمح الناضج، كانت تعيش جرادة رمادية اللون، وفى مكان قريب ، كانت جرادة خضراء اللون تعيش وسط الحشائش، وذات يوم قفزت الجرادة الرمادية قفزة هائلة لتجد نفسها وسط الحشائش، وبمجرد أن هبطت هناك سمعت من يقول: من أنت؟ وماذا جاء بك إلى هنا ؟

تلفتت حولها فوجدت الجرادة الخضراء أمامها..

«أنا جرادة رمادية، أعيش هناك فى حقل القمح القريب، جاءت قفزتى كبيرة فسقطت هنا... على أأة حال، أنا آسفة! ثم أنها تأملت مضيفتها ذات الرأس الأخضر والجسم الأخضر والجناحين الخضراوين مثل لون الحشائش تماماً، ولم تملك إلا أن تعجب بكل ذلك، ثم أنها نظرت إلى نفسها ، إلى لون جسمها الشاحب مثل الرماد وأدركت كم كانت قبيحة! خجلة من نفسها، قفزت عائدة إلى حقل القمح حيث تعيش!

وفى اليوم التالى، شوهدت الجرادة الرمادية تتسلل مرة أخرى نحو الحشائش، كانت تحاول أن تحك نفسها فى الحشيش، ونجحت فى أن تصبغ جسدها باللون الأخضر الجميل... نظرت إلى نفسها معجبة، ورقصت سعيدة بما فعلت، وقفزت عائدة إلى حقل القمح!

وعندما ظهرت بثيابها الجديدة أمام بقية الجراد، انقض عليها من الخلف فرس النبى ذو اللون البنى... لقد كانت ثيابها الخضراء الجميلة سببا لموتها، بعد أن كشفتها لأعدائها!!

الحيوانات الأليفة وصاحبها

قط أسود وأرنب أبيض، ماهران ولكنهما شرهان، دائما يسرقان الطعام من المطبخ. ذات يوم، اشترى صاحبهما سلة من السمك وسلة من الكرنب وراح يبحث عمن يحملها إلى منزل عمه.

قال القط: أنا أحمل السمك، وقال الأرنبك وأنا أحمل الكرنب! ولكن صاحبهما لم يكن غبيا إلى ذلك الحد، فهو، على الأقل، يعرف أن القط يحب السمك والأرنب يحب الكرنب.. لذلك رفض عرضهما... قال القط: دعنى إذن أحمل الكرنب، وقال الأرنب: وأنا السمك، فكر الرجل مليا ، القطط لا تأكل الكرنب والأرانب لا تأكل السمك.. فعلا إنهما يريدان مساعدتى هذه المرة! سعيدا، مطمئنا، عهد إليهما بالهدايا لحملها إلى منزل عمه، ولكن ما لم يكن يتصوره أنهما سوف يتبادلان السلتين فى الطريق! ها هو الأرنب يأكل الكرنب، والقط يأكل السمك.... ويضحكان من صاحبهما...! إنهم حمقى.. أولئك الذين يحذرون الأخطار المباشرة ويغفلون عن غير المباشرة!!

حوض الاستحمام المسحور

ارتطمت سن المحراث بجسم صلب، ليكتشف الفلاح حوض استحمام مسحور اكان مدفونا بالأرض، إن أنت ألقيت فيه بثمرة كستناء صارت مائة ثمرة وإن ألقيت فيه بعملة فضية صارت مائة مثل... وهكذا الأمر إن أنت ألقيت فيه بأى شئ!

فرح الفلاح بهذا الاكتشاف العظيم الذى يمكن أن يعوله وأسرته مدى الحياة، وعندما وصل الخبر إلى صاحب الأرض جاء مسرعا وهو يقول: لقد وجدت هذا الحوض فى أرضى أنا وهو ملكى، واستولى عليه من الفلاح الأجير، وقبل أن يمر وقت طويل سمع عمدة القرية بالخبر فجاء مسرعا وهو يقول: هذا الحوض اكتشف فى أرض تحت إدارتى، وبالتالى فهو من نصيبى، وأرسل أعوانه وصادروه...... وصل الخبر إلى الملك الذى أعلن على الملأ أن كل بوصة من أرض البلد ملك له، وعليه فإن الحوض المسحور من بين ممتلكاته كذلك.. وهكذا انتهى المطاف بالحوض إلى الملك الذى أفاد منه كثيرا، فتضاعفت ثروته وتضاعفت، فكر الملك طويلا ، ثم إنه كان يخشى أن يسرق أحد ذلك الحوض،فقرر أن يكتشف سره لكى يستطيع أن يحتفظ به.

قفز الملك إلى داخل الحوض وراح يتفحصه جيدا ولكنه لم يجد بداخله شيئاً، وبمجرد خروجه من الحوض، حدث شئ مثير.... لقد خرج وراءه ملك آخر، ثم ثان فثالث فرابع وهكذا حتى أصبحوا مائة.....جميعهم مثل الملك الأصلى تماماً، تسابق الجميع للاستيلاء على العرش وتدافع الجميع نحو القصر للاستيلاء على الملكة والثروة والمحظيات والجوارى...... وراح كل منهم يصدر أوامره!

إن فأرين لا يمكن أن يعيشا فى جحر معا، فكيف يمكن أن يتحمل العالم كل هذا العدد من الملوك؟! كان لابد أن يحارب الجميع الجميع، شكل كل منهم لنفسه جيشاً يحاول به أن يخضع الناس لحكمه ويستولى به على المدن ويضم الأراضى إلى ملكه بالقوة.... وفى النهاية دبت الفوضى فى جميع أنحاء البلاد....

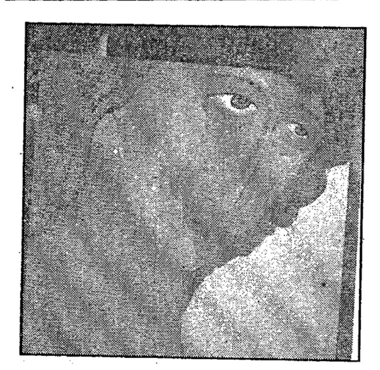
إن أحدا من الملوك لن يسامح أحدا، كانوا جميعا من نفس العجينة، كانوا مائة مثل لافرق بين أحدهم والآخر.....

فى ركن قصى، كان الفلاح الأجير الذى اكتشف الحوض يتنهد حسيرا وهو يقول: ليتنى مت قبل هذا، إن رغبة الملوك فى السيطرة والنفوذ والتملك عصية على التحجيم..... وكل منهم على استعداد أن يخوض قتالا، حتى مع طيفه،... إلى النهاية.

بحثا عن الزهور

العجوز الذى كان معروفا بحبه للزهور، والذى قضى ذات مرة عاما كاملا وهو يبحث عن أصناف فريدة وجديدة منها، عند عودته

ذات مرة إلى منزله، وجد جمعا من الناس يتحلقون حول زهور المشمش الجميلة ويبدون إعجابهم الشديد بها. العجوز الذى كان معروفا بحبه للزهور دخل إلى منزله مسرعا ونادى الخادم: هناك زهور رائعة خارج البوابة وحولها جمع من الناس، إذهب واعرف لنا من صاحبها وسوف أشتريها منه مهما كان ثمنها.....ابتسم الخادم وهو يقول: « إنها زهورك ياسيدى، لقد نمت واستطالت بعض أفرع المشمش من خلال فتحات السور »، مدهوشا، دخل العجوز الذى كان معروفا بحبه للزهور إلى حديقته، ليكتشف أن ماقاله الخادم كان صحيحا، فتنهد قائلا: لابد أن يكون قد أصابنى الخرف، زهور المشمش كثيرة فى حديقتى.... كيف سحرتنى تلك الزهور إلى هذا الحد؟!



تفصيلة من وحى « ثالوث » روبلون

ابن عرس والقنفذ

سمع ابن عرس أن لحم القنفذ لذيذ الطعم، وظلت الفكرة تلح عليه فيسيل لعابه. ولكنه عندما كان يلتقى أحدهم، كان القنفذ ينكمش على نفسه ويتحول إلى كرة تغطيها الأشواك المدببة النافرة!

ولم يكن ابن عرس ليستطيع أن يلمسه، ولذلك كان ينصرف حزينا محسورا! وذات يوم تشاجر قنفذان وتخاصما، فقرر أحدهما أن يوقع بالآخر فذهب إلى ابن عرس وقال له: هل تريد أن تتذوق لحم القنفذ؟ إن الأمر لفى غاية السهولة، وها أنذا أفضى إليك بسر.... القنافذ لا تخشى شيئاً سوى فساء ابن عرس، جرب ذلك، إن الرائحة النفاذة عندما تهزم أحدهم، سوف تجعله يتمدد أمامك لا حول ولا قوة ولا أشواك، وتصبح بطنه الطرية جاهزة أمامك للأكل! طرب ابن عرس لتلك المعلومات وسرعان ماطبق ذلك على القنفذ الذى كان- فعلا- أكلة دسمة له.. وبعد ذلك أكل جميع القنافذ...

أحيانا.. يدفع المرء ثمنا باهظا لأعماله الخرقاء..... يدمر أصدقاءه.. ويدمر نفسه أيضاً!!

صورة ليست من الطائرة

نعمات البحيرى

"المدينة"

معالم الطريق إليها
مستشفى لعزل الأوبئة
وآخر للأمراض العقلية
ومعسكرات لتدريب الجنود
ومقابر للصدقة
لاتعرف من الزهور سوى
الصبار الوحشى
لكن المدينة جميلة حقا
فالعمارات ذات نسق واحد
أبيض
مبنية فوق ربى متدرجة
الارتفاع والاخضرار
والشوارع أسفلتية رحبة
والفضاء يمنح العيون
آفاقا أخرى للنهار
لكن السكان القليلين
يسيرون فى نهاية الخط تحت
عباءة الظلام
يبدون رغم اختلاف
اتجاهاتهم فى السير والحياة
وكأنهم مندمجون.
والظلام فوقهم مثل حشرة
كبيرة
مذكراتهم لا تحتفظ من
المدينة
إلا بمعالم الطريق..

"كائنات"

كثيرا ما أراهم مثل
كائنات مبتذلة
يحتكرون الصمت والجهامة
وليس هناك من طريقة
لقطع السأم
سوى الانصراف المباغت
فلا تزال المدينة بالنسبة لى
مثل سجن كبير
أو مكان للتكفير عن
ذنوب ماقبلها
وعائلات الكلاب تستبيح
الطرقات
هذا المساء أرى القمر
يسهر ليهدهد قلوب
الوحيدين مثلى بألاييأسوا
فالضوء قادم.....
والماء قادم.....
والبشر قادمون........
وعربات مكافحة
الكلاب......

"إمرأة"

أين هى الآن المرأة التى
جاهدت من أجل التخلص من
غطيط
حماتها فى الغرفة المجاورة
واختلافهما معا عند الحكم
على أتفه الأشياء
وغيرة حماتها حين يغلق
عليها وزوجها الباب
هى الآن تسكن إحدى شقق
المدينة
مصممة على شكل متاهة
تهجرها فى النهار وتعود
مع كثيرين أول المساء
يسيرون مثل قطيع مشتت
هى الآن تجاهد من أجل
التخلص من المدينة.

"البيت"

البيت فى مدينة بعيدة
يبدو مثل وردة وسط هواء

مازالت المدينة بلا زرع أو
عصافير أو قطط
وبلا تليفون أو أتوبيس أو
بشر
وبلا صندوق بريد أو كشك
لبيع الخبز
دعونا إذن نعيش حياتنا
هى وحدها ملك لنا...

"الطريق"

الوقت ليلا والطريق إلى
البيت شريط أسفلتى تحيل

وبضعة أفراد متناثرين
كل يأتنس بظل الآخر
عبر ارتفاع الصمت
لمساحات الصحراء
أحلم أن تبنى حديقة
ومدرسة
ومقاعد حجرية بمظلات من
شجر
وفى الطريق كثير من
البشر

"هجوم"

ليس ثمة ماهو أكثر
وحشة من جمع قليل يسكن
مدينة جديدة تقع على هامش
الدنيا
ومحاطة من كل جانب
بمساحات من الصحراء
ومعسكرات تدريب الجنود
فى زوايا المعكسرات أبراج
زجاجية، يقبع بها عساكر
يهاجمون الحب كلما دخل
المدينة
فهم يرقصون عراة
ويغنون أغنيات تخدش
الحياء.

"جارة"

فى الليل حين يقعقع
صوت الظلام
مثل طقوس وثنية لإله
الصمت
تتخلق وحشة غريبة
وتنظر زوجة فى وهن إلى
زوجها وكأنها تقول له
«تكون عينيك أجمل
حين لاتنظر إلى شفتيها أو
صدرها أو...
فهى جارتنا الوحيدة
وليس بالمدينة غيرها..»

"أغنية"

تأتى من الغرفة الداخلية
تنظر إلى زوجها وفى
عينيها صمت وكلام
تقول: أتريد أن أغنى لك
وإذا بها تصرخ فى كل
أرجاء الشقة الجديدة
ذات الأثاث القديم
ثم تتهاوى إلى جواره
فالخلاء خارج الشقة بلا
أذنين..

"سلك"

زوجها والجار ينظران إلى
الخلاء والظلام من الشرفة
وهى تتساءل عن سر عدم
اصطحاب الجار لزوجته
وحين يثنى الجار على
سلك النوافذ والشرفات
ذلك الذى يحجب الذباب
والناموس
تكون هى فى زاوية البيت
تتابع ناموسة وهى تمد
بساقها
لتخترق سلك الشرفة ثم
تراها وهى تمد الساق الأخرى
ثم الرأس والجناحين
فهى الأخرى تشتاق إلى
البشر...

"تحية الصباح"

على من ألقى تحية

الصباح
والنوافذ مغلقة والشيش مغبر
مغلق على الصمت
وعائلات من الفئران
على من ألقى تحية الصباح
على الصقر الذى يتربص بعصافير شرفتى
أم الفأر الذى يرقب نباتات حديقتى
أم الغراب الذى يتحرش بيمامة وحيدة
أم الحدأة التى تطير ثم تعود برفاقها
أم العامل السودانى طويل القامة الذى يتوارى من رئيسه الصينى.
آراه مثل عملاق يخشى فأرا
أى صباح هذا الذى أبدده بالتحيات
تقول أمى "سنة الخسارة فايدتها نومها"
وها هو الصباح يغادر المكان شيئا فشيئا
أشد الغطا على الجسد والعمر.

"عروس"

جاءت للمدينة تتعلق بذراع عريسها
هكذا رأيتها حين جاءت
الآن تتخبط بين الجدران
وتنتقل بين النوافذ والشرفات
وتذرع الطريق الأسفلتى جيئة وذهابا
أراها تدق بابى لتسألنى عن بصل
ثم تؤكد أن لديها الكثير منه.

"الشوارع"

المدينة ذات شوارع بلا أسماء
وبلا شجر أو بشر
عدا ذلك الشاب العجوز الجالس ينتظر عروسه الشمطاء
التى يضطر مرهقا لتقبيل يديها كل مساء
ينتظر مسئول الأمن فى المدينة
ليلقى عليه تحية المساء
وهولاء يملك من الأسلحة إلا هراوة
ومن المؤكد أن الحب مفقود فى تلك المدينة
غير أن الكلاب الفارة من عربات الكلاب فى الأحياء الأخرى
تدخل المدينة فرادى وجماعات
يتكاثرون فى الشوارع المغطاة بالليل
يحمون أنفسهم من طفل صغير
مازالت عظامه مثل عظام دجاجة

حانوتى الحىّ المجاور

الآن فقط عرفت علة وجودى فى هذه المدينة
انها محض صدفة
كان ميلادى أعجوبة
تماما كما سيكون موتى..
بدايتى.
فليس هناك من يدعى أن لديه تلك المهارات التلفيقية إلا الحكومة
وموظفها الذى كتب شهادة ميلادى وصك دخولى للمدينة
الآن فقط أقول إن حانوتى الحىّ المجاور مدين للحكومة بثرائه الفاحش.

أرصد تحولاتى وأعرف موتى

إسحق روحى الفرشوطى

بدء

قرنفلتى تعطى للقهوة طعما جديداً، للشاى الشذى.. شربتها فثملت وترنحت.. اعترانى الخوف والرعب..

ما للجمال مشيها وئيدا   أجند لا يحملن أم حديدا

ما للجمال تدوسنى، تجعلنى مرسوماً على الأرض كخف يخافه الصغار.. يحطمه الكبار.. لماذا حين رأتنى حبيبتى القرنفلية خافت وجلست فى آخر مقاعد العرض؟ أنا الذى جئتها صارخاً زمليني زمليني فقد ذبحنى رفيقى وتركتنى أمى أرضع من ثديها الصبار دون أن يحن قلبها العصفورى لى.. أختى تقارن بين الشاب المدفون فى أحد الأدراج بالمجلس المحلى وبين العجوز الذى سيختم أوراق أخى كى يجد فرصة العمر فى بلاد ذهبها خالى منذ ربع قرن وشرب من نوقها وسألته النصيحة فقال لى: ماء حلوان إذهب واشرب فذهبت وشربت فوجدته أسمنتياً فما الذنب الذى جنيته حتى أصاب بحصوة فى الكلى ويدوسنى الجمل.

- رصد

لفظتنى يا فرج أمى على سلالم منزلنا فوسوس الشيطان فى أذنى وقال: كن متمرداً.. لا صلوات الكاهن نجحت ولا معمودية الماء فى كنيسة الأنبا بولا استطاعت أن تخرج هذا الشيطان من عقلى، وضعت أمى الصبار على حلمتى ثدييها كى لا أقبل اللبن من شدة المرارة التى أستحلبها لكننى لم أمتثل، شربت رغم تمزق خلقى فصرخت فى سوسن "ضحكتى علىَّ يا فاجره الصبار الواد بيرضعه زى العسل" أردت أن أصرخ "الصبار مر.." كبل لسانى من وسوس فى أذنى "من الآن تشرب الكأس حتى المنتهى"

حالة

أجلس وحيداً وسط الصحبة/ فى دار العرض السينمائى فى الشارع أسير لا أرى إلا خطواتى المرسومة على الأرض/ القس الورع خبأ بضاعة الرجل الباشا كى لا يدفع الضرائب/ صديقى أشار إلى مخاطباً الجمع: أصلبوه/ صرخت حبيبتى قص شعرك كى لا تصير مثل المجاذيب/ اليسارى ترك اليسار والمستقل استقل عنى/ فى حديث صحفى تبرأ القاص الكبير عن كل ما كتبه إبان المرحلة السابقة/ أستاذ اللغة رفض كلمة فى إذاعة المدرسة عن أمل دنقل لأنه - من وجهة نظره - كافر/ أبى دس فى يدى ثلاثة جنيهات ذهبية وقال: زوج أختك ثم مات/ شربت من ماء الطلمبة التى تتوسط دارنا فأحسست بالمرارة تستقر فى جوفى.

كدت أصرخ فكبل لسانى "أنت ما زلت غضاً"

رصد

لفظتني يا منزلي للصاغة.. كنت أضع ثروة أبي في مائة قطعة قماش، أفك واحدة فتواجهني الأخرى حتى سال العرق من وراء أذني أمام الصائغ فظنني سارقاً جاء بحيلة جديدة.. طال صبره واحتماله، تناول مني الثلاثة جنيهات الذهب والذي يتربع في وسط كل جنيه منهم الإسكندر الأكبر. قال هي ثلاثمائه جنيه بكل الطرق والحيل الممكنة واللا ممكنة هي الثلاثمائة جنيه.. الولد الذي أحب أختي يريد غرفة النوم كاملة وإلا لن يدخل بها وتصير عانساً، أخذت المبلغ بعدما قال لي الحقيقة إن أبي اشترى الواحد منها بسبعة وتسعين قرشاً ونصف، ذهبت النفس الأمارة بالسوء إلى كتاب "كيف تصير مليونيراً" حين مددت يدي إليه وسوس لي "احترس الكأس ما زالت مملوءة"...
ضحكت فشيطاني طيب ومقتصد

حالة

غرفة النوم بألف جنيه/ أختي عمرها تسعة عشر عاماً/ القادم من السعودية عمره تسعة وأربعون عاماً/ الفتى الذي أحب أختي وأحبته موظف في المجلس المحلي/ البيت المتهالك يشد طرف الحبل/ الطرف الثاني يشده الكون كله/ مزق في المنتصف/ أشاهد كي أصفق للفائز/ أمي تقول إني ظالم "لأنني لن أحدد بدقة من سيفوز فالمزق في المنتصف/ أهيم في الشوارع فلا أرى خطواتي بل خطوات الجمل/ أمي تقول تقدم الجمل/ أختي فرحة بهدايا العجوز/ أمي تزغرد/ أخي منتش بعقد العمل/ الفتى الذي أحب أختي يبصق على الأرض كلما سرت من أمامه/ في آخر مرة بصق فيها كدت أفقد أعصابي وسوس القوي: "صبراً أنت في الربع الأول"
شيطاني مسالم وضعيف

رصد

نعم أنا ابن المرحوم التقي الورع الذي لم يسمع له أحد حسّاً في شارع طوله ألف متر وحتى آخر يوم له لم يفتح النافذة التي تطل على حوش جيراننا وهو الذي أوصاني أن أذهب كل أحد للكنيسة كي أصلي فلا أرتكب المعاصي وغرس فيّ حب الخير.. كما أوصاني بأحمد البقال خيراً ولست عاقاً كي لا أتفذ وصاياه، فها أنها مثله لا أفتح نافذة منزلنا.. أذهب للقداس كل أحد.. أسمع كلمة الرب ولأنني متعلم فأنا أقرأ الانجيل بانتظام وأنفذ كل وصاياه.. أشتري الشاي والسجائر والمسلي من أحمد البقال، لكن القس الورع طردني من بيت الرب واتهمني بالكفر بعدما قال لي: "يا ابن الكلب غضب الأب من غضب الرب" لم يكن يقصد أبي بالطبع فهو يعلم أنه ميت.. كدت أغضب فوسوس لي "لا تغضب فهو لا يقصد" شيطاني منافق.

تحول

سبني إبن الكاهن بأمي فلطمته ولم يحول خده الأيسر، رآني الكاهن فضربني على خدي الأيمن فحولت له الأيسر فلم يشمالك نفسه حين وجدني خاضعاً فعجنني كما تعجن أمي الدقيق المتخمر، غبت في دوامة الركل واللطم.. حين أحسست بخطوات الجمل تقترب تدحرجت كاسطوانة على الأرض حتى وصلت منزلنا، سمعت أمي/ خالي/ عمي/ أصدقائي/ العامة من الناس/ الجميع

يطالبوننى بالاعتذار.. كدت أقتنع بعدما قالت أمى "خد بركتهم وابعد عنهم.. لكنه وسوس فى.. الكأس لم تنته بعد.. لا تعتذر ابتعد عنهم وأنت فى غنى عن بركتهم..
« شيطانى شيطان »

رصد

ورزقتنى بالبنت الجميلة وأعطيتنى قوة تحمل دموعها.. هب لنا يا سيدى بيتا صغيراً وسفرة مستديرة نأكل عليها بيضاً وسمكاً ولبناً ونشرب التمر هند فى نهاية إرسال القناة الأولى.. هكذا قلت لخالى فاستدعى لى الطبيب على الفور الذى وضع فى فمى ترمومتراً لقياس حرارة جسدى.. كدت أسب خالى والطبيب وكل من فى البيت حتى بنت خالى حبيبتى القرنفلية.. فوسوس فى عقلى "اصبر الخال والد لا تتهور فأنت يتيم الأب"!!!

حالة

بنت خالى تأتى لى وتطالبنى بما لا طاقة لى عليه.. حلاقة الذقن/ قص الشعر/ تقليم الأظافر/ عدم القراءة/ الامتناع عن التدخين نهائياً/ شرب الشاى والقهوة بالقرنفل/ عدم زيارة بيوت الناس الذين ليس لديهم غرفة للجلوس/ السير فى الشارع بهدوء تام كالنسمة/ إلقاء السلام على جميع من أصادفهم سواء أعرفهم أم لا/ البعد عن الجمل بمقدار مائة خطوة على الأقل/ عدم دخول السينما إلا معها/ كدت أسبها بعد كل هذه الفرمانات فوسوس فى عقلى "لحمك ودمك".

رصد

جاء سعيد من السعودية سعيداً ولأننى أخوه الكبير فقد استقبلته فى المطار، استدنت مائة جنيه كى أجهز وليمة تليق به.. حين جلس أمام المائدة قام ممتعضاً دون أن يمسسها. وصرخ طالباً طبق فول بالزيت والليمون وسر فى أذن أمى قائلاً: من الأميرة التى طلبتنى للزواج فور عودتى.. هكذا قالت لى بعدما وزع الهدايا وعلمها كيف تدير الفيديو بالريموت كنترول، حين سألته عن أحوال أختنا أخبرنى أنها غير سعيدة وتقوم بالدعاء على لأننى زوجتها دون أن أتقصى الحقائق فأنا رجل البيت بعد المرحوم التقى الورع.. كدت أفقد الوعى وأسب المرحوم فى مثواه لكنه وسوس فى عقلى "كن مؤدباً".

حالة / تحول

هل لى أن أتباهى بالدشداشة التى جاءنى بها أخى الأصغر/ شعر رأسى/ أظافرى/ لحيتى/ كل شئ فى جسدى استطال حتى سيجارتى لى ثلاث ساعات أشرب منها ولا تنتهى/ ذهبت إلى حبيبتى كى تعد لى الشاى بالقرنفل.. ارتعبت من منظرى المخيف/ قلت لها هيا إلى السينما ابتعدت قلت لها زمليني زمليني فأغلقت على نفسها غرفة الجلوس خرجت للشارع الممتد وجدت صديقى الوحيد يكلم جمعاً من الرفاق "أخوه حيوديه المستشفى" صرخت متمرداً "يارب إن شئت أن تعبر عنى هذه الكأس فاعبرها لتكن إرادتك لا إرادتى.»

لطمنى القس الذى كان يسير صدفة "حتعملى فيها شهيد" خببت فى الدشداشة فوقعت على جانبى الأيسر، انغرست زجاجة حادة فيه فخرج ماء ودم.. واجهنى الجمل بخفه ابتسمت.. ضغطنى فى قلب شارعنا الممتد.. فر الصغار رعباً.. صرت علامة لا ترعب أحداً.. لكننى سمعته يوسوس لى.. لماذا تجرعت ما تبقى فى رشفة واحدة...

بازلت

مصطفى الناغي

حقاً !! هو الحجر !! الصخر !! الجبال التى كنت أراها هناك عبر طول النظر.. الجبال ذات اللون الأسود الحاد (وهل يمكن فعلاً أن تكون تلك النتوءات التى كنتَ تعبر بجانبها عبر شريط القضبان الوحيد!) وأنت تراها فى عمق الصخر وعبر تجاويفه ذات الملمس الحاد، أنت شاهدت الصخر. والآن هو يتساقط ليصبح كومة بجانب الشريط الصدئ لكنه لا يبقى وسط الفلنكات الخشبية ذات اللون البنى المائل للون القهوة. ما أجملها وهى خالية من الأتربة عريضة متساوية وبينها الفراغ والأرض أسفلها بلون الطين.. أنت تعشق الفلنكات التى نظفت تماماً من أي عشب متعلق بها أو اتساخ.. أنت رأيت الفلنكات وهى مازالت فى حزمتها مربوطة ومتراصة بجانب بعضها البعض فى عربة البضاعة القادمة من ميناء الاسكندرية. ولقد أمعنت النظر فى واحدة منها، ولمست بإصبعك تلك الشقوق الصغيرة الممتدة بطول الفلنكة غير مصدق أن هذا الخشب عندما يحترق تخرج رائحة دخان تسكرك.. أنت تندهش من رائحة الدخان تلك - من أين تأتى هذه الذكريات الحزينة عندما تشم رائحته؟ حتى أنك ملت بأنفك عليه كي تعرف سر هذه الرائحة.. لكم عاجلك العم يحيى بالإجابة: "تأخذ زيت الكريزوت لتقاوم عوامل التعرية والتشقق" قال ذلك وتخيلت الرائحة بقوة أكثر. تحب أن تشمها عبر "الراكية" التى يصنعها عمال الدريسة كي يشربوا عليها شاى الصباح أو شاى راحة العمل من نقل تحويلة أو قضيب من أثر حادث.. والآن.. وفى تلك اللحظات التى تتأمل فيها.أحجار البازلت وهى تنزلق عبر عربة البضاعة المصنوعة بنظام خاص كي تسقط تلك الأحجار بجوار القضبان والفلنكات.. وأنت بالقاطرة تسير ببطء شديد لتنزلق هى لتصنع أكواماً وكأنها "قناية" مياه حتى أنك دهشت جداً عندما رأيته يلمع بلونه الرمادى وهو مصقول بحافته المدببة وأنت فى غرفة القيادة تنظر للغروب عبر أشجار نخيل شط الترعة المقابل.

لكنك الآن استوعبته فى رأسك وهو راقد بجوار الفلنكات الجديدة والقضبان الحديثة والتربة النظيفة التى أسفل

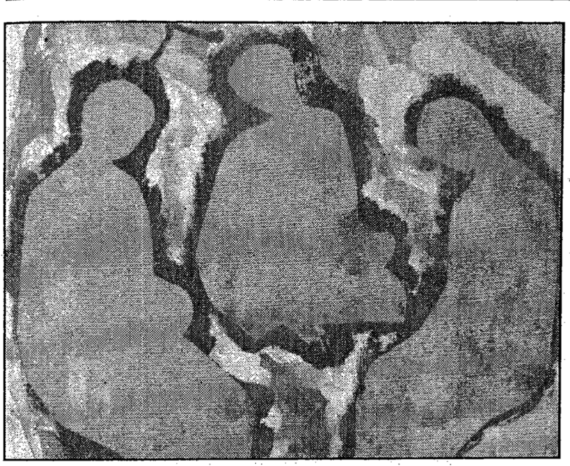
الفلنكات.. كلهم يلمعون والشمس تغرب عن محطة المرازيق والمهندس واقف في بلوك التحاويل يراقب كل شئ وناظر المحطة وهو يشير لهؤلاء الرجال الذين يلبسون الطواقى البنية اللون على سترة السكة الحديد ذات اللون الرمادى الباهت، يهز لهم ذراعيه من أعلى لأسفل علامة نزول البازلت على هذا الموضع من الفلنكات والقضبان.. والبازلت يبدأ فى النزول منزلقاً عبر فتحة العربة المخصصة.. تسقط مجاميع صغيرة منه لتأتى عفرة أتربة هائلة.. شاهدت هؤلاء العمال جيداً وتذكرت أخاك وأنت تودعه عبر خروم سلك الزيارة.. ووجهه الضامر وعينيه الدامعتين، حتى عندما ذهبت إليه فى الزيارة الثانية كى تتسلم مع إخوتك وأبيك وأمك متعلقاته الشخصية.. قال الضابط: "قفز فوق جبل البازلت.. سقط.. مات" يومها لم تكن تعرف حجر البازلت، كنت ترى فقط جبالاً شاهقة وأنت تركب القطار أو عندما تقف تحت مظلة المحطة ولقد شاهدت أباك وهو يتكلم معه.. ولكنه وبوجهه الضامر لم يتكلم.. فقط.. يدخن بشراسة.. ولم تسمع صوته جيداً عبر صخب الزيارات الأخرى.. فقط.. خرج صوته كعواء.. لم يقل أكثر من: "إنها خائنة.. حبها وحبى أين؟" لقد تساءل وهو يبكى، بعدما قضى سنتين من العقوبة.. هى بالفعل شهوانية.. جسد استولت عليه كل الرغبات.. لم يعرف كيف يروض هذا الجسد بنزواته.. خيل إليه أن قلبها هو جسدها.. لكنه.. ويا للأسف فتح نهر دمائها بسكين شقها نصفين فى لحظة أمام الصديق العشيق.. كم كان دموياً وعاطفياً.. لآخر لحظة حتى وهو يموت.. قال الضابط: "أخذته نوبة هيجان لم يحاول الحرس أن يطلق عليه الرصاص.. كان هادئاً طوال سجنه.. لماذا جاءته هذه النوبة؟". كان الضابط يتساءل.. ولكن إخوتى لم يعطوه إجابة.. وهو لم يعرف - أي الضابط - معنى. أن يصبح .. أى أخي.. بين القضبان.. هو أى الضابط.. لم ير امرأته تلك ولن يرى مثلها أبداً.

"ياااا.. دين النبى".. هل تحول وجهه الجميل فى لحظتها تلك لقطعة من الدماء؟ لتنفتح الرأس ليصبح هذا العقل القوى مجرد كتلة حمراء على تلك الصخور اللعينة! أنا لم أحاول أن أرى جثته - الوحيد من دون أخوتى لم أقو على رؤية جسده - كم كان جميلاً فى يوم عرسه.. وهو يعشق الحياة.. وهم - أخوتى - لم يروه وهو يقفز من فوق الجبل.. هذه الكتل الصخرية البعيدة التى كنت تشعر بقوتها الأبدية عبر ضباب الصباح.. وكانت عيناك لا تشبعان من رؤية انحدار الجبل وهو يختلط مع اللون الأزرق والرمادى لحظة غياب الشمس خلف سحابة.. لكنك..

وفي لحظة مـا تشع الشـمس (بنورها الإلهي على الجـمـيع) كنت ترى بقـعـاً سوداء ضئيلة لجبل صلد ممتد عبر أفق لا ينتـهي، أنا لا أعـتـقـد أنك تخيلت يوماً ما أن ترى هذا العملاق مجرد قطع صغـيرة من الأحجـار المدببة والمصقولة عند حوافها، لكنها من الداخل محّببة وفي أدنى رماديتها تميل للون مخيف، حتى وهي تسـتـقـر في خنوع بجـانب شريطي القضبان الحديثة.. أنت الآن عرفت لماذا كنت ترفض أي سفرية قطار متجه إلى محاجر "أبو زعـبل" إلا في هذا اليوم قالوا لك: "مراقب التشغيل يطلب شخصياً سرعة قيام هذا القطار ولا يوجد عطشجي غيرك كي يذهب مع العم يحـيى بدلاً منك!" أنت لا تدرى مـاذا حدث لك عندما واجهك الجبل.. من بعـيـد.. هنااك.. على مدى رؤية بصرك القوى وأنت ترى عن يمـينك وشمـالك من نافذة القـاطرة العـاليـة.. فوهات الصخر المفتوحة كفوهة بركان.. رأيت الصخر ذا اللون الشفقى (الذي يصبح أسود ومخـتلطا بعشب الحلفا الطويل الوحشى) ورائحـة زنخـة لمياه جوفية زرقاء وقـاتمة.. أنت لم تصدق أن في قلب هذه الفـوهة كـان أخوك يومـاً مـا.. لماذا تذكرت؟ أنت حقاً لا تدرى، لكنك عندمـا رأيت ذراع الناظر وهو يشـيـر لهـؤلاء الرجـال الذين يقرعـون البـازلت من عـربة البـضـاعـة ودقـات العـتلات الحـديدية التي يمـسكون بها وهم يدقـون على بطن العـربة.. أنتِ سمعت هذه الدقات.. كانت رتيبة قوية ومـفـزعـة لقلبك.. دوم.. دوم.. دوم.. كانت دائما ثلاث دقات متتابعة وذراع الناظر وهو ينظر من باب القـاطرة.. يطل برأسه وهم يميلون برؤسهم عبر العربات حتى اختفوا في عفرة الأحجار، تلاشوا تماماً بطواقيهم البنية.. لماذا تذكرت أخاك؟ فقط.. عندما سـمعت هذه الدقـات المتـتـابعـة، دوم.. دوم.. دوم.. فعلاً تخيلته وسط هذه الصخور وهو يمسك بعتلة ربما كان يلبس طاقية بنيـة اللون مـثلهم تمامـاً.. في الوقت الذى كـان يحلم (أعـتـقـد أنه أراد أن يذهب لجسدها الذى لم يعرف منتهاه) وأنت لم تسمع جـيـداً عم يحـيى وهو يقـول: "خـلاص يا عم.. مـحطة واحدة وتبـقى في المحـجـر". وأعطيت للملاحظ البلوك اسطوانة.. "شـبـين القناطر - طحا نوب" وأخـذت منه اسطوانتـه ووضعتها بجانب علبة السكر وأكواب الشاى.. لكنك بعد فترة رأيتها أمامك ومكتوبة على قطعة الحديد السـوداء الحلزونيـة المثلثة عند نهايتها بغلاف نحاسي وسخ وقـديم.. قـرأتها في المرة الأولى بسـرعـة.. لكنك استـوقـفت نفسك: أخيـراً! وأمسكت الاسطوانة بلهفة، كانت كلمة "محاجر أبو زعبل" محفورة في الحافة النحاسيـة المثلثة وبجانبها الرقم (٧) وعلى الجانب الآخر "شبين القناطر".

أخيـراً!! همست لنفسك أن هذا المكان ستعود إليه لكن بطريق آخر لم يتوقعه أي شخص كان.. والعم يحيى ينظر لي مبتسماً هو لا يدري، ولن يدري وقال بود "السبنسة معانا يا محمد؟" قمت من مقعدي.. فتحت النافذة، كان منحنىً كبير ترى فيه القطار بعرباته ملتويا كدودة قز تلتف حول نفسها لكنني.. لم أر نهاية القطار.. حتى أنني قلت لعم يحيى: "القطار منتظم لكن البيوت تخفي السبنسة".. "همهم" في ثقة بعد أن ضرب كفاً على كف قائلا: "زمان كانت مزرعة السجن ومنظر المساجين جميلاً لما يشاورون ناحيتنا أو يحدفون لنا الجزر والبرتقال "وسكت، لكنه قال بحزن: "يمكن لأننا قطار بضاعة يأخذ منهم البازلت المكسر" صمت، وكان يجب أن يصمت.. لكنني كنت أستقبل الجبل.. "بعيد" ويقترب بسرعة.. أحسست أنه يقترب لي أنا.. فقط يستوحشني.. وأستوحشه.. كانت الشمس أعلاه وقد أصبحت وجهاً أحمر شتوياً يغوص خلف الجبل.. لاحظت الماكينات العملاقة هناك وحولها الأتربة الهائلة.. حتى العم يحيى.. فتح الحديث - الجرح -: "هه استغنوا عن المساجين بماكينات تكسير.. زمن..!!، هو لا يدري أنني كنت في عمر الثانية عشر ووجه أخي (كنت أحبه) وكان حزيناً للغاية. هنا فهمت كلمات الضابط، الآن فقط..

والجبل.. وشوقي إليه يزداد وحشة.. وأكمل مشيراً إلى فوهات الصخور الجانبية والمحاذية لشريطي القضبان: " هنا كان المساجين نرمي إليهم ببعض السجائر.. كنا بنسمع دقهم من بعيد وكلما اقتربنا قل الدق وازداد الغناء والصفير.. ويغنون لنا.. "يا وابور اساعة اتناشر.. تووت".. كانوا بيغنوا ونحن نصفر لهم توت.. توت.. توت.. زمان.. أيام وابورات المازوت والبخار والحفر كانت صغيرة.. ياالله كم ذهبت هناك أرواح. ولاحت في نفسي ذكريات الموت وبسمل هو واستغفر.. واستقرت الحركة بداخلي.. استكانت فالبلوك والمحطة والجبل يتنازعون صدري يغرقونني بطوفان من الألم وهتفت : "لماذا أتيت؟".. لكن كل شئ يناديني، وكل شئ كما هو مظلة المحطة بتشبيكاتها بلونها الأبنوسي الكالح.. والكراسي الخشبية المفزعة ولونها الرمادي الباهت، وباب دورة المياه مازال هو بترباسه الخارجي الصدئ .. هنا بجوار هذا الحائط انزوى أبي وأمي يبكيان.. وهنا مزق أخي صورتها المرسومة بالفحم والقلم الرصاص وشنطته الصفراء كانت تحت المقعد هذا.. وكوم أخي الصورة الممزقة وأحرقها في دورة المياة تلك. حتي ناظر المحطة حكى له أبي عما حدث فأجلسه يواسيه في حجرته.. هو وأمي وأنا.. وتابعت بعين الطفل ملامح الناظر



تكوين
من
ايقونة
روبلوف
ثلاثية

الطيبة واللون الأصفر والرمادى القديم للحجرة ذات الأرضية الخشبية والسقف الغـالى.. وشـاهدت التليـفـون على المكتب الكبـيـر والدفـاتر الكبـيـرة العـريضـة كل شئ.. وكـأن الزمن لم يتـحـرك.. إلا أن هذا الناظر الشـاب رحب بى وبالعم يحيى وقـدم لنا دفـتـر التـوقـيع.. وأجلس العم يحـيى مكان أبى بالضبط بعد ما حاول أن يصنع لنا الشاى، لكننى لم أقو على المكوث فى الحجرة.. فالحائط والتليفون.. والحائط يضـغـط على ولا يتـركنى.. هربت للخـارج.. والجـبل هناك.. ناديتـه من أعـمـاقى، لكنه وبأنوار الماكـينات فى المسـاء.. أصبح قـريبـاً.. لحناً غـامضـاً يضـرب أذنى.. هى.. هى السـمـاء - والكتـابة الحـجـرية باسم المحطة - والهلال الذى يتوسط النجوم والجبل قد اختـفى تماماً.. لم يصبح سوى غـلالة غائمة بحد الأفق.. تحاصرنى أحاول أن أخـاطبـهـا أو أقـول أى شئ.. لكننى خـائف.. هو وجـه هناك وخط الأفق الهلامى.. والحفر التى أشار إليها عم يحـيى ربما كـان هو الذى يرُمى إليـه بالسـجـائر.. أو الذى كـان "يحـدف" بالجزر.. أو البرتقال.. ربما.. ربما.

حزن فى حديقة

عبدالحميد البسيونى

اتصلت بى أميمة مثل كل المرات السابقة ليلا، كنت مكتئبا كعادتى أراقب الكون وهو ينفرط من حولى، كنت أخاف بالتحديد من أن يعثروا على جثتى ويكتشفوا أن عهدتى ناقصة: مائة امرأة على الأقل كان مكتوبا على جسدى أن يتعرف عليهن، فلنقل حوالى خمسمائة زجاجة بيرة كان من المفترض أن يشربها دمى.. ولنقل كذلك أن طنا من الورق المكتوب كانوا سيكتشفون نقصانه. لكنها قالت بهسيس مغر: هتيجى بكره.. مش كده... لازم تيجى.. ثم أردفت فى حينه: نفس المكان ونفس الزمان.. لسه فاكر؟! فكان علىّ أن أذهب إلى الحديقة وكان علىّ أن أقول لنفسى بأنها تأخرت كالعادة وأننا فى الساعة الخامسة والأربعين الآن ولم تحضر، وكان لابد من انتظارها حيث أنها قادمة من بعيد وأيقنت بأنها لا تحترم مواعيدها دائما وبأننى لم أنبهها مرة واحدة لذلك، وقررت هذه المرة أن أعلمها أن لاتتأخر مرة ثانية، وكانت الحديقة تفتح أبوابها وأنا قد قطعت تذكرتين بجنيه مصرى كامل. وعندما حضرت أميمة دخلنا مباشرة، فى البداية رفضت أن تمسك يدى لكنها بعد ذلك أخذت تعبث بعصبية بأصابعها الدقيقة فى كفى فقلت لها لقد تأخرت جدا فقالت ببساطة أنا آسفة وقلت لها كذلك أنت جميلة جدا فابتسمت وسألت لازلت تحب فيروز؟! فأجبتها بنعم.

وهكذا دخلنا الحديقة. فأنا أعرف أن دمى هو دمها وأن دمها هو دمى وأننا أبدا لم نجدد دمانا معا فنحن لم نفعل الجنس سويا أبدا فقلت لها ذلك بصوت واضح ومحددو أنا أنظر إليها، فى عينيها، أخذت تنظر إلىّ، كانت خائفة، فى عينيها السوداوين المسحوبتين مثل عيون الفراعين كمية هائلة من الخوف، كانت منكمشة فوددت لو أخذتها هكذا أمام كل من فى الحديقة، ونحن فى الوسط تماما، بهدوء أنزع عنها "الإيشارب" الأسود الذى

كانت قد لفته حول رأسها، فستانها الخفيف الذى يلفها كاملة، أعريها تماما بشكل مباغت لكن فى هدوء. وأحصل عليها ، وأنا أعرف أنها تعيش فى زمن مختلف: أنت تقبعين يا أميمة فى زمن الصحراء القديم، تحاربين بضراوة كل توجسات الجسد ونمنمات الخلق والتكوّن بينما الشاعرات المهووسات بالجنس والمعرفة يقتحمن عالمك المقفل. هل أنت معى؟! كانت لاتزال خائفة، تجلس على طرف المقعد الرخامى الأبيض كأنها قوقعة تتطلع إلى العالم فى رعب، تنكمش، حين يفجؤها الضوء، جسدها الضئيل منغلق على ذاته، مقفل، لم يمس، وجهها خمرى بيضاوى أنفها دقيق ومشرئب إلى فوق، شفتاها رقيقتان مزمومتان كأنهما خطان ضائعان فى الأفق، غابة شعرها الأسود الكثيف مكتفية بذاتها، رابضة فى خنوع ذليل لقبضة الإيشارب الأسود الذى يحجب عنها الشمس، هى فى متناولى الآن، أمد يدى وأمسك يدها، كفها صغير ككف طفل، أصابعها باردة لكنها ممتلئة بالرغبة ، فى حركتها العصبية الدافقة فى كفى، مشتاقة للفعل والقبض، سوف تخرج الآن من الشرنقة وتتحرر، فأمد يدى، ها هو الإيشارب الأسود فى قبضتى، الآن، أشعة شمس الحديقة تتخلل غابة شعرها ، وهى ساكنة، منفلتة، لكننى قد رأيت مارأيت:

«مئذنة مسجد متلألئة فى ظلمة صحراوية، ساقا امرأة خمرية مشرعتان فى الهواء ، قرن ثور ضخم شديد السواد طائر مثل سهم، عملة ورقية من الريالات الجديدة تصفر صفيرا خفيفا ، عدد من الفوط الصغيرة التى تستخدمها النسوة عند الطمث، وأكياس جلدية ملونة من عوازل الحمل منتفخة تتأرجح بين السماء وبينى، أسراب من الهجن والغربان والطائرات النفاثة شديدة السرعة تكون سحابة سوداء طائرة».

وهى - أميمة - ربما قد رأت ، لأنها انسحبت إلى خُنّها فى فزع وكنت أنظر إليها فى قلق، وهى تتحول ، كان ذلك عكس المرات السابقة تماما ، كانت إلى جانبى فوق المقعد ، هى نفسها- أميمة- لكنها كانت تتحول، كانت تتضاءل فى بطء، مثل رحم ينقبض، كسوستة تتصخر، حتى أنها صارت صبارة صغيرة صلبة، صبارة صغيرة صلبة تنغرس فى روحى. ثم أننى قمت وخرجت من الحديقة وحدى.

شـــعـــر

في الصمت تحت المياه
هل يجدر بمثلى
أن تدخل القمر؟!
وتصبح إبنة لكاتم الإسرار المنتظر
الليل والأب!
أدركنى الجنون:
الخلل المتواطىء مع الأشجار قبل
أن تنمو،
زائد دوى الرهبة الذى يزلزل قلبى
ينزعان قشورى التى كبرت خلالى
دون أن يراها أحد.

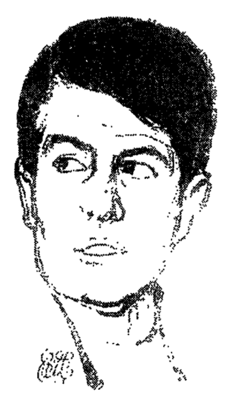
لسنوات طويلة
ظل ممسكاً بعصاه
يجوب الشوارع
دون أن يراه أحد
فى الليل
الناس تنام
فى كل يوم
أرى طفلاً مختلفاً
يلعب بالعصى
يسوقها كالحصان.
عندما نزل على الأرض لأول مرة
واجه ليلاً مقمراً.
الجبال والريح
خرجتا لاستقباله
ليشاهدا
انفصاله عن الماء
هذا إن كان سيأتى فعلاً
الناس لزمت البيوت
يقطعون ورقاً كرتونياً ملوناً
يصنوعون قلوباً
ليعلقها الأطفال
على باب الفصل.
هذه المرة الأخيرة
عندما هبط
كان معظم الأطفال
فى الشوارع
أو بعيداً جداً
عن الأمهات.

علية عبد السلام



الديوان الصغير

مسرحية
أحلام شقية



سعد الله ونوس

المكان بيت عربي صغير يتألف من غرفتين متقابلتين تقريباً، بينهما فسحة سماوية ضيقة تتوسطها فسقية صغيرة جافة. وفي زاوية من الفسحة أقيم مطبخ طولاني ضيق،
وإلى جواره حمام ومرحاض.
وهناك درج يفضي إلى غرفة علوية، أمامها سطح صغير على
شكل شرفة.
طبعا يمكن الاستعاضة عن كل ذلك بمستويات، أو بأية صيغة مكانية يتخيلها المخرج ومصمم الديكور.
ولكن مهما كان الحل الذي يلجأ اليه العرض، فإن من المهم الحفاظ
على انطباعين يوحي بهما البيت، وهما: الانغلاق والضيق.
من المفترض أن أحداث هذه المسرحية تدور في خريف عام ١٩٦٣، ولكن ليس لهذا التحديد الزمني أية قيمة جوهرية.

المشهد الأول

(غـرفـة مـاري صـاحـبـة البـيت، وزوجـهـافـارس. وهي أعلى من أرض الدار بثلاث درجات. الغرفة واسعة، ومزدحمة بالأثاث والأشياء.
في صدر الغرفة ثمة سرير له قوائم نحاسية عالية يلتف عليها داير من قماش أبيض، ويزاح الطرفان في المقدمة للوصول إلى السرير. في الغرفة ديوانة تستخدم هي الأخرى كسرير. وهناك خزانة وصندوق قديم وأمتعة كثيرة على ظهر الخزانة وفوق الصندوق. وفي الوسط ماكينة خياطة حولها أقمشة وقصاصات قماش.
ماري نائمة في السرير، ولا نراها. وعلى الديوانة ينام فارس متقوقعاً على نفسه.
ليلة خريفية باردة. والنواسة الصفراء تلقي في الغرفة ضوء «واهنا» وبارداً.)
فـــارس: مـــاري .. مـــاري .. إني بردان. (يرفع رأسه المغطى بقبعة صوفية، ويلتفت نحو السرير) ماري .. ردي علي. لن تخدعيني. أعرف أنك لم تنامي بعد.
بكّر البـــرد هذا العـــام. إني أرتعش. لا أستطيع النوم إذا لم تدفأ عظامي. هذه الليلة باردة جداً. (يزيح الغطاء، وينهض من الفراش. يصكُّ أسنانه بعضها ببعض) هل تسمعين ..!. سينكسر فكي. ماري .. لماذا لا تردين ! لعلي مريض. هذه رعدة مرض. (يقترب من سريرها).
ماري: عد إلى فراشك.
فارس: سأفطس من البرد. انظري .. إني أرتعش.
ماري: عد إلى فراشك.
فارس: لا أريد شيئاً. سأتدفأ قليلاً ثم أعود إلى فراشي.
ماري: أف .. إنك تمنعني من النوم. أنزل بطانية أخرى عن ظهر الخزانة.
فـــارس: البـــرد في عظامي يامـــاري. والأغطية تثقل علي دون فائدة.
ماري: لن تدخل سريري. عد إلى فراشك، ودعني أنم.

فارس: ماما الحلوة .. ماما مالي .. أنا بلدان. حطيني بحضنك .. ماما لدي علي (يقلّد صوت طفل يبكي) أنا بلدان .. أنا بلدان.

ماري: عد إلى فراشك.

فارس: (مواصلاً لعبته) ماما زلعانة مني! ليش. ماما أنا خايف .. فيه عفريت. ماما خبيني بحضنك.

ماري: ياالله ما أثقل دمك! عد إلى فراشك.

فارس: هل صار دمي ثقيلاً. كنت تضحكين حين ألاعبك، وأقلّدلك الأطفال الصغار.

ماري: (بعنف) كنت أضحك من القهر، ومن الشفقة أيضاً.

فارس: ما الذي يضايقك .. إنك تزدادين قسوة يا ماري. ونحن واحدنا للآخر. ليس لي أحد سواك، وليس لك أحد سواي.

ماري: (تنهض من فراشها منتفضة) ومن قال .. ليس لي أحد سواك!

فارس: (يحاول أن يجلس على طرف السرير) ماري .. وسّعي لي قليلاً.

ماري: (صائحة) انهض .. كم مرة قلت لك. لا أريد أن تلمس فراشي.

فارس: (ينهض خائفاً) لا يحق لك أن تعامليني بهذه القسوة. من لك سواي..!

ماري: ألا تعلم من لي سواك لى ابن.

فارس: أتجعلينني أجن .. ! من أين تخترعين لنا أبناء!

ماري: هس .. إنه في الغرفة العلوية. ألا تسمع وقع خطواته! عد إلى فراشك، وإلا ناديته وقلت له .. إنه يعذب أمك يا بشير.

فارس: لاشك أن هذا الداهية خطف عقلك. أعرف .. منذسكن هذا الغريب الذي لا نعرف من أين أتى، ولا ماذا يعمل، تغيرت أحوالك وقويت عينك علي. ومن هو حتى تعامليه معاملة الإبن!

ماري: إنه ابني الذي عاد إلى أمه بعد سنين طويلة من الغياب.

فارس: أهذا كلام..! أتصدقين نفسك حقاً! هذا وهم يتلاعب بك.

ماري: إياك أن تسمي ابني وهماً. أعرف لماذا تتحامل عليه. ألم يكشف فساد روحك! ألم يقل لك .. لا تعذب أمي!

فارس: ماري .. هذا جنون. نحن في عمر نحتاج فيه إلى التعاطف.

ماري: (مهتاجة) وهل تعرف التعاطف أنت .. ! متى كنت متعاطفاً ! كان عمره ستة أشهر حين ولدته. وماذا فعلت آنذاك! أتذكر .. جمعت لعابك النتن في فمك، ثم بصقت على الأرض وكأنك تهيل عليه التراب. لم تنظر إليه، ولم تبال بالأمر كأنك رأيت جيفة في الطريق، وكأنه لم ينزل من صلبك الهالك.

فارس: لا يحق لك أن تفتحي هذه السيرة الآن.

ماري: نعم .. ينبغي أن نفتح هذه السيرة. دائماً تريد أن تطوي كل شيء لكي لا تكدر عيشك. ثلاثون سنة من النسيان. أنت تطوي وتلهو، وأنا أتقرمد في الشقاء، وفي ترتيب الحياة حولك كي تلهو بلا منغصات.

فارس: هذه قسوة فظيعة. كيف يخطر لك أن تفتحي دفاتر العمر في هذه الليلة الباردة ! ما الذي غيّرك ياماري! كنت دائماً وديعة كاليمامة راضية كالمغموسة بالنعمة. لم تكوني تتذمرين، أو تناكدين. لا أعرف ماذا

فعل بك هذا الداهية! منذ استأجر هذه الغرفة، وأنت تتحولين.

ماري: طبعاً لا يعجبك أن يظهر ابني بعد هذا الغياب الطويل. وأن يقف إلى جانبي في الشقاء الذي سببته لأمه. في البداية .. حين لم تكن تعرف إلى جانب من سيقف، كنت تحبه وكنت لا تمل من التغني بمزاياه في البداية.. حين كان يزودك كل صباح ببعض السجائر، ويلاعبك بالزهر مسايراً قلة همتك وكسلك. ألم تكن تحبه! قل .. ألم تكن تمدحه على الطالعة والنازلة!

فارس: (مرتبكاً) أعترف أنني أحببته في البداية.

ماري: وما الذي بدّل المحبة نفوراً!

فارس: انظري .. لقد قلب حياتنا ألم يقلب حياتنا يا ماري! إنه يخيّم علينا، ويبذر النكد بيننا. لم أعد أشعر بالإرتياح في هذا البيت، ولا حتى في القهوة. أحسه كالظل ورائي كيفما تحركت. وهو لا يتعب من لومي. دائماً يلومني. وفي النهاية .. من هو! إنه غريب يستأجر لدينا غرفة.

ماري: لا تقل إنه غريب. ولو كان غريباً، لما باليت إن لامك. طبعاً .. أنت تكرهه، وتخاف منه لأنه جاء كي يرتب ما تبقى من حياة أمه، ويخفف قليلاً من الشقاء الذي قاست منه. الشقاء الذي تجرعته ثلاثين سنة، وهي صامتة وراضية. أتعرف ماذا قال لي اليوم.! قال لي .. حين تصعدين إلى السماء يا أمي، ستجدين الملائكة حائرة، تتساءل كيف نعوّض هذه المرأة عن الشقاء الذي تكبدته. وأي فرح يمكن أن يغسل روحها من العذابات التي تحملتها! آه يا أمي .. سترفّ الملائكة حولك كطيور من نور ولطف، وستغني بأعذب الأصوات كي تواسيك، وتملأ قلبك بالفرح. وأنا الآن .. أعيش في كنف ابني الذي عاد، منتظرة تلك الرحلة المهفهفة بالطهارة. كل ليلة أتطهر، وأطهر فراشي، وأنتظر. وماذا تعرف أنت عن الفرح الذي أنتظره! ستكون شهقة لطيفة، ثم أسمع رنين أجراس فضية تموج حولي كالأنسام الندية، ثم أرحل عنك وعن هذه الدنيا المتعفنة.

فارس: لن تفعلي .. لا يمكن أن ترحلي، وتتركيني وحيداً. أنا بردان، وليس لي أحد سواك.

ماري: وهل فعلت شيئاً حتى يكون لك أحد! حتى الولد رفضته، وكفّنته بالبصاق.

فارس: ألا تتعبين من لومي! أنا أيضاً كان لي نصيبي من هذا الشقاء.

ماري: أأنت تتحدث عن الشقاء .. ! تذكّر كيف مضت حياتنا.

فارس: بحق الله .. دعي الماضي يا ماري. إني بردان .. ولعلي لن أبقَ حياً حتى الصباح.

ماري: أعرف هذه النغمة. كلما أردت شيئاً، تلوّح لي بالموت الوشيك.

فارس: لا أريد إلا أن تدعي الماضي، وتوفّي لي حقي. لي عليك الطاعة يا ماري.

ماري: أنفقت حياتي في طاعتك، وماذا جنيت..! العقم، وتبديد العمر. هل تذكر ماذا أهديتني في عرسي.! كانت ماري عمياء لا تعرف شيئاً عن الرجال، وأهداها عريسها في ليلة زفافها داءً لوّث طهرها، وهدم صحتها. هل تذكر دفقات النار في جوفي! وكنت ترد علي بمجون ساخر .. إن لذة الرجال موجعة يا ماري. كنت أتعفن،

ولا أفهم لماذا .. وكانت أوجاعي تزداد ، ولا أجرؤ على الإستفسار أو الشكوى. كنت دائماً مطيعة، ولم أجن من الطاعة إلا العقم والسقم والبلوة.

فارس: لا ياماري .. ما حدثتني مرة بهذه القسوة. أنا أيضاً كنت جاهلاً، ولم أكن أعرف الكثير عن النساء.

ماري: تلك الأيام .. كم تباهيت، وعاندت!

فارس: كل الرجال يحبون التباهي قليلاً. كنت مسكيناً ووحيداً مثلك ياماري. ولم أعاند إلا لأخفي هذه الحقيقة. ياالله .. ماذا دهاك ..! مرت سنوات لم تفتحي فيها هذه السيرة. والليلة فجأة يخطر لك أن تنبشي كل آلامنا! هل حرّضك هذا الغريب علي ..! قولي يا ماري .. هل كشفت أسرارنا، وتفاصيلنا أمام هذا الغريب!

ماري: من حق ابني أن يعرف ما قاسته أمه.

فارس: (يخفي وجهه بكفيه، ويتراجع لينهار على الديوانة) لا .. لا .. يا عيب الشوم. هذه كبيرة ياماري. فضحتني أمام غريب. أين أخبئ وجهي..! (يبدأ بالإنتحاب) إنك تكرهينني يا ماري. ليتني مت قبل أن أرى ماري اللطيفة والرحيمة تتحول إلى مخلوق غاضب وأناني. يارب .. أبتهل إليك أن تخلص روحي الليلة. أنا مقطوع من شجرة، والمرأة التي هي سندي فضحتني، وتنكرت لي. إني وحيد وبردان. عظامي تتفكك، وأحشائي ترتجف. وأنا وحيد لا يحنو علي أحد. يارب .. لم أكن أطلب إلا سترة الآخرة، فأي عقاب تنزله بي ..!

ماري: (خائرة) بحق الله اسكت .. إنك تجعلني أبكي. (تنهض من فراشها، وتقترب من الديوانة، تجبر فارس على التمدد، وتدثره بالأغطية) لا أعرف صدقك من هزلك .. ولكن لا أحتمل أن تبكي.

فارس: نعم .. هذه هي ماري التي أعرفها. هاتي يدك كي أقبّلها. أنا أعلم أن قلبك ناصع كالثلج، لكن هذا الغريب دخل بيننا كالجني ..

ماري: اهدأ، ونم. هل تريد أن أضع لك بطانية أخرى!

فارس: أترين .. ! ما أصفانا حين نكون وحدنا. ما كان يجوز أن تنشري سرنا أمام غريب.

ماري: (بعنف) قلت لك هذا الغريب ابني. منذ سنوات طويلة، وأنا أترقب عودته.

فارس: يادين النبي .. هل أنت ممسوسة ياماري! لاشك أنه سحرك، أو عمل لك عملاً. لا .. لن أسمح لغريب أن يخرب حياتنا، ويهتك آخرتنا. غداً سأطلب منه أن يحزم حقيبته، ويرحل.

ماري: وبأي حق تطلب منه أن يرحل ! هو في بيته .. هو في بيتي .. ألم يكن أبي هو الذي اشترى لي هذا البيت! ألم يكن هو الذي اشترى لي ماكينة الخياطة التي تأكل منها! ألم أشتر بتعبي وكدّي كل ما لدينا! وأنت .. ماذا كنت تفعل .. ! كنت تلهو بين البيت والمقهى.

فارس: قولي ..إني رمّة. قولي إني علقة.

ماري: لا أريد أن أقول شيئاً. نم، ودعني أسترح.

فارس:ألا تلاحظين .. ما كنت امرأة تمنّن

.. هذا الشاب سمّم روحك يا ماري. لا .. لن أتركه يسمم روحك النقية. ينبغي أن يرحل. ولا تنسي أن في البيت عائلة أخرى، وهناك أمور تحدث.

ماري: اسكت، ولا تزد كلمة.

فارس: أتريدين أن يغدو بيتنا وكراً للمشاكل! أنتحمل في عمرنا هذا سوء السمعة والفضيحة! وليتنا نعلم من هو ..! افتحي عينيك جيداً ياماري.. ماذا نعرف عنه! يقول إنه طالب. هل طالباً لا يغادر غرفته إلا في الليل! لماذا لا يحمل كتباً، ويذهب إلى الجامعة كالطلاب الذين عرفناهم من قبل! افرضي أنه متورط في السياسة.

ماري: اسكت .. اسكت .. أمنعك أن تثير الشكوك والأقاويل حول ابني.

فارس: لا تجعليني أجن. من أي أب أنجبت هذا .. الإبن!

ماري: من أب يعشش في صلبه المرض، وتأكل الغيرة قلبه. حين ولد لم تبال به، وحين كبر ونضج أصبحت تغار منه، وتخافه.

فارس: استيقظي يا امرأة .. إما أن يرحل، وإما أن نجن جميعاً.

ماري: اسمع يا رجل .. إذا لم تعجبك عودة ابني، فارحل.

فارس: ماري .. أتطلبين منى الرحيل ..! أتتخلين عني من أجل صعلوك لا نعرف أصله أو فصله ..!

ماري: ما قلته واضح. ولا أريد أن أسمع كلمة أخرى. هذا بيتي، وابني عاد لي، وأنا أريد الآن أن أصفو وأستريح.

فارس: أنت لا تعرفين زوجك إذن. إذا صمم فارس ..

(تطفئ ماري النواسة، وتندس في فراشها).

فارس: ماذا فعلت! إني أكره الظلام. إني بردان، وأكره الظلام. هذه الليلة رهيبة ياماري. أقسم لك أنها رهيبة.

ماري: (بصوت خافت وخاشع) أبانا الذي في السماوات .. ليتقدس اسمك .. ليأت ملكوتك .. لتكن مشيئتك كما في السماء، كذلك على الأرض.

(تتلاشى الإضاءة).

المشهد الثاني

(غرفة في بيت ماري يسكنها مساعد في الجيش اسمه كاظم وزوجته غادة وابنهما ذو السنوات الثلاث أو الأربع واسمه ثائر. كاظم يرتدي بيجامته، ويجلس على بساط مفروش في الأرض. وأمامه طبق من القش عليه صحون مازة وفروج مشوي وكأس عرق. غادة تجلس في زاوية وفي حضنها دفتر رسائل تكتب فيه. الولد نائم. قرب كاظم راديو يبث أغنية فيروز التي اشتهرت كثيراً أيام الإنفصال وبعد الثامن من آذار.. «سائليني يا شام»).

كاظم: أين البصل ألا يمكن أن تصنعي المازة إلا ناقصة! يوماً لا أجد الزيتون، ويوماً لا أجد المخلل، إنك تحضرين مزتي وكأنها عقوبة.

غادة: هل نسيت البصل!

كاظم: اي نعم ياست .. نسيت البصل .. يالله .. فزي، وهاتي بصل.

(تضع غادة الدفتر جانباً، وتنهض بهدوء. تخرج من الغرفة لتأتي بالبصل)

كاظم: (يرشف من كأسه، ويدندن مع

الأغنيـة) سـائليني .. سـائليني يا شـآم. (ينهض، ويتـحـفص ابنه، فـيـجـده نائمـاً. يناديه بصـوت خـافت) ثائر .. ثائر .. إنه يحب الفروج. لو أطعمـتـه قـبل أن ينام .. سأخبئ له الفخذ. إنه كأبيه يحب الأفخاذ. (تدخل غـادة حـاملة صحناً فـيـه شـرائح من البـصل) ألم تلاحظي أن ثائر كـأبيـه، يحب الأفـخـاذ.. (اقطعي له فـخـذاً كي يأكله في الصباح.

غادة: عندما تنتهي.

كاظم: لا .. اقطعيه الآن.

غادة: طيب.. طيب اتركه في الصحن.

كـاظم: حين أطلب شـيـئـاً، نفـذي ولا تعاندي.

(تتناول صحناً فـارغـاً، وتقطع فـخـذاً من الفروج المكّتف، وتضعه في الصحن.).

كاظم: أنت أيضـاً يمكنك أن تأكلي قطعـة من الفروج.

غادة: شكراً .. تعشيت مع ثائر.

كـاظم: اليـوم مـزاجي رائق يا غـادة، ولا أريد أي تعكيـر. (يمد لهـا الكأس) خـذي رشفة.

غادة: تعرف أني لا أحب طعمه.

كاظم: خذي رشفة صغيرة.

(تتناول الكأس، تضعـه على شفـتيـهـا، يبدو النفور على ملامحها.)

كـاظم: اشـربي، ولا تخـافي. هذا يقـوي الدم، ويجلو الروح. (تعـود إلى ركنهـا، وتتناول الدفر) ألم تنتـه من الكتابة لأخيك! اكتبي له إن صهرك يقرئك السلام، ويشرب على البعد كاسك. ولا تنسيْ أن تخبريه أن الثـورة تقـوي مـركـزها بعـد أن دحـرنا الإنفـصاليين والوحدويين الخونة من جمـاعـة طاووس مـصـر. اي .. اي .. قـولي لـه هذه المرة لم تنقش مع عـبـد الناص. هو يغني .. أكلك منين يا بطة، ونحن نجيبه .. يا كركدن لا تحسبن تاتقبضن. نعم اكتبى له هذا كله على لسـاني. وقـولي له لا نحـتـاج إلى علم الأجانب، وعليه أن يعود لكي يخدم الثورة. لماذا لا تكتبين..!

غادة: لن أكتب له ذلك.

كاظم: هاتي الدفتر. سأكتب له بيدي.

غادة: إني أحب عبد الناصر.

كاظم: ماذا قلت .. ! هل جننت !

غادة: إني أحب عبد الناصر.

كـاظم: ومتي كـان هذا الحب المفـاجئ! هذه أول مـرة أسـمع هذه القـصـة. أتبـحـثين عن الشر! قولي .. أتبحثين عن الشر!

غادة: إني أحب عبد الناصر.

كاظم: قلت لك الليلة مزاجي رائق، فلماذا تريدين استفزازي!

غادة: إني أحب عبد الناصر.

كـاظم: (وهو يهب غـاضبـاً) إني سـألعن أجدادك على أجداد عـبد النـاصـر. سأكسر رأسك، وأعــجنك بدمك. (يمسكهــا من شعـرها) أتتـحدين مـبادئي! أتريدين خراب بيتي! خذي إذن ..

(يشـرع في ضـربهـا. تسـتسلم غـادة ولا تحاول المقاومة).

غادة: اضرب ..

كـاظم: لم يعـرف عـمي كـيف يربيك، أمـا أنا فأعرف.

غادة: اضرب ..

كـاظم: والله سـأشـفـيك من هذا العناد. (يزداد قـسـوة في الضـرب والركل) يا بنت الصرماية .. علام ترفعين أنفك في وجهي!

ألأن شـهـادة الكفـاءة تعـثـرت بك، أم لأن أخاك المحروس ملأ رأسك بالتحلل والفساد! أنت هنا .. أنت مع كـاظم الذي لا يحب أن يسمع إلا كلمة حاضر.

(يسـتـيـقظ الولد مـفـزوعـاً وهو يصـرخ باكيا).

ثائر: ماما .. ماما ..

كاظم: نم أنت الآن.

ثائر: اترك ماما .. اترك ماما..

كـاظم: (للطفل) اسكت، ونم. يلعنك، ويلعن أمك معك. العمى .. ألا تكفي هذه السنوات لترويضك. والله سأدفنك حية إن لم تبدلي هذه الطباع اللئيمة. لقد زوجني عمي آفة لا امرأة.

(تذهب غـادة، وتفـرق الولد من السرير. تضمه بحنان، وهي تبكي).

ثائر: وجهك .. وجهك ماما ..

غادة: لا تخف يا حبيبي .. لا تخف.

كـاظم: طار الكأس، وطار الرواق. العمى .. ما هذه المصيبة. (صارخاً) هنا أنا الله. في هذا البيت أنا ربُّك الذي تعبدين. ليس لك كلمة، وليس لك قول.ألم تفهمي بعد ! ما أريده هو الطاعة. (يصب كـأسـاً، ويكرعـه دفعة واحدة).

ثائر: ماما .. خائف.

غادة: لا .. لا تخف يا حبيبي.

ثائر: ماما .. دم .. دم.

غـادة: (تمسح فـمـهـا، وتلاحظ الدم على كـفـهـا، لا شيء .. لا شيء. الآن أغـسـل وجهي، ويروح الدم. نم أنت الآن.

(تضع الطفل في فراشه، تصلح هيئتها قليلاً، وتغسل وجهها).

كـاظم: أينبـغي أن تدفـعـينى دائـمـا إلى ضـربك! كنت الليلة رائقـاً. كنت أنوي أن تكون سهرتنا لطيفة. ما الذي يركب رأسك فجأة!

غادة: كان خطأً.

كاظم: أتعترفين أنك أخطأت!

غادة: كان كل شيء خطأً منذ البداية.

كـاظم: اسمعي يا بنت الحلال .. أعـتـرف أن مزاجي فـائر، ولكن قلبي أبيض. أمـا آن لك أن تتـعلمي كـيـف تدارينني! تأخـذين عـيـوني إذا عـرفت كـيـف تدارينني. وفي النهاية أنت ابنة عمي. إنك من لحمي ودمي، ويعذبني ضميري كلما قسوت عليك.

غـادة: كـان كل شيء خطأً منذ البداية يا ابن عمي.

كـاظم: لا تحملي علي. ألا تعـرفـينني .. إني سريع الغضب، سريع الرضا يا غادة. ألم تتـعـمّـدي أن تفـوّري دمي! مـالك وعـبـد الناصـر! هل صـرت تشـتـغلين بالسـيـاسـة! تعالي، واجلسي قربي.

غادة: سأنهي رسالة أخي.

كاظم: طيب سأدعك حتى تروقي.

(يكرع كاظم كـأسه، ويفسّخ بيدين نهمتين الفروج، ويبدأ بالتهامس فيما تحاول غادة أن تتم الرسالة).

كـاظم: (عمل قطعة من الدجاج، ويقترب منها) افتحي فمك.

غادة: لا أريد.

كاظم: افتحي فمك. هذه لقمة للمصالحة.

غادة: لا أريد.

كـاظم: (بغضب) لا تكوني سوداء القلب. خـذيـهـا من يدي. (تفـتـح غـادة فـمـهـا باستسلام، فيدس لها قطعة اللحم) ولو .. اعـتـبـريهـا مـمالحة. صـحـة .. هل أعـتـبـر أننا

تصافينا!
(تنهض غادة، وتتجه نحو الباب).
كاظم: إلى أين!
غادة: (وفمها محشو بالطعام) إلى بيت الخلاء.
كاظم: طيب .. لا تنسي أن تسلمي على رئيس البرلمان.
(تخرج غادة فيما يقهقه كاظم على طرفته، ويعود إلى التهام طعامه بشراهة).
المزيع: (مع خلفية موسيقية ناعمة) الليل والشعر. (يعلو صوت الموسيقى، تستمر لحظات ثم تخفت تدريجياً) عيناك غابتا نخيل ساعة السحر ..
(يغير كاظم مؤشر المذياع حتى يستقر على أغنية خفيفة. تعود غادة)
كاظم: بحياة أخيك .. تعالي إلى قربي. أنا مصرّ أن تكون هذه الليلة رائقة.
غادة: ماذا تريد!
كاظم: إن اللبيبة بالإشارة تفهم.
غادة: حاضر.
(وتبدأ بخلع ملابسها).
كاظم: (وهو ينظر إليها بشبق) أترين.! ما أسهل أن تكون حياتنا كلها وفاق وهناء. ياالله .. سأغسل فمي، وأوافيك (يخرج من الغرفة).
غادة: كان كل شيء خطأً (يجفل الولد في نومه، ويشهق تهرع إليه غادة) اسم النبي عليك .. حوطتك بالله .. نم يا حبيبي نم .. نم يا حبيبي نم.
كاظم: (وهو يدخل. هامساً) هل استيقظ!
غادة: لا ..
كاظم: (وهو يفرك يديه) عظيم .. عظيم.
(يطفئ النور في الغرفة).

المشهد الثالث

(غرفة ماري. ماري تجلس وراء ماكينة الخياطة وفارس يتربع على الديوان ويدثر ساقيه بالأغطية. يتناول من سترته القريبة عقب سيجارة طويلة. يسوّيه بأصابعه ثم يشعله).
فارس: ما القصة! رأيته اليوم يخرج مبكراً.
ماري: من !
فارس: المستأجر.
(تتوقف ماري عن الخياطة. تلتفت إليه، وترشقه بنظرة مركزة وقاسية).
فارس: فعلاً .. لم أره مرة يخرج باكراً.
ماري: يقبر عظامي .. من أجل راحة أمه، يبدّل عاداته ويبكّر في الخروج.
فارس: ماري .. طلع النهار.
ماري: نعم .. طلع النهار. أنا أكسر ظهري أمام هذه الماكينة، وأنت تقضي اليوم في الجلوس والخمخمة.
فارس: أعني أن النهار يبدأ وهام خرافات الليل
ماري: (غاضبة) ماذا تقصد بالأوهام والخرافات!
فارس: أقصد تلك الحكاية التي نفّضت ليلتنا. ماري .. أفيقي .. ليس لنا ولد.
ماري: أتريد أن أخاصمك، وألا أبادلك الكلام حتى الممات ! إنه ابني .. هل تعرف لماذا بكّر في الخروج!
فارس: يادين النبي .. أخبريني لماذا بكّر في الخروج.
ماري: أضاف الله من عمري على عمره

.. خرج ابني مبكراً كي يرتب سفري. بكى حين فاتحته بالأمر، ولكن حين ألححت .. وقلت له .. ليس لدي من أعتمد عليه، قَبِلَ وهو يشهق بدموعه. سيختار لي تابوتاً زاهياً، وسيوصي الرخّام على رخامة تغطي بجمالها شقاء هذه الدنيا.

فارس: (يقفز كالملدوغ) ماذا تقولين! فضّلت أن تكلفي هذا الغريب بدلاً مني!

ماري: اسكت، ولا تدعني أخرج ما في بطني. كم مرة كذبت، وكم مرة أنفقت ثمن التابوت!

فارس: أعترف أنني أخطأت، ولكن هذه آخرتنا ويجب أن نرتبها سوية. عشنا معاً طوال هذا العمر، ولن نفترق عند حافة القبر.

ماري: لا يافارس .. يكفي هذا العمر .. سيكون ظلماً لا يرضاه الرب إذا تبعتني إلى الآخرة.

فارس: (متباكيا) وأنا .. هل ترميننى كالأيتام! ألن يكون لي تابوت!ألن تكون لي رخامة!

ماري: أنفقت ثمن الرخامة مرتين.

فارس: لا أفهم .. هل تنتقمين مني!

فاري: انقضى العمر، وفات الأوان. ذات يوم .. لو ملكت الجرأة .. لكن لا .. دعي ما في النفس راقداً في النفس.

فارس: (مازال يتباكى) أنا يتيم .. حقاً إنى يتيم .. ستحملين وزري عند الرب. لن أبادلك الكلام بعد اليوم. نعم .. سأحدد، وسنقضي بقية العمر كالغرباء.

ماري: ليكن .. إن الله بصير، وهو يعرف من حمل الأوزار فعلاً.

(يدخل ثائر).

ثائر: صباح الخير ..

ماري: صباحك الخير والبركة .. تعال يا حبيبي .. ماذا تحمل!

ثائر: هذا طرزان.

ماري: أهذا طرزان الشجاع!

ثائر: نعم .. بيد واحدة، يهدُّ البيانة.

ماري: يهدُّ البناية كلها!من اشتراه لك!

ثائر: بابا .. عندي سر .. (يخفض صوته) أنا لا أحب بابا.

فارس: عيب يا ولد .. يجب أن تحب بابا.

ثائر: لا أحب بابا، ولا أحب عمو فارس.

ماري: (ضاحكة) والله ما قصرت ..ولماذا لا تحب بابا!

ثائر: لأنه يضرب ماما. (يمد يده إلى ذراع الماكينة) هل أدوّرها!

ماري: لا ..لا .. ابعد يدك .. واوا ..

فارس: سأخرج. هل تريدين شيئاً من السوق!

ثائر: شوكولاته ..

فارس: اسكت أنت ..

ماري: لا تصرخ في الصبي. لا أحتاج شيئاً.

فارس: طيب .. (يتجه نحو الباب، يتردد لحظات، يعود متصاغراً) ماري .. لا أستطيع الخروج وأنت زعلانة.

ماري: لا تشغل بالك. لست زعلانة.

فارس: هل أجد معك ليرة! لن أصرفها، سأضعها في جيبي للأمان.

ماري: ألم تحدد! ألم تزاعلني!

فارس: كيف أحدد! ومن لي في الدنيا سواك! أنت زوجتي، وأمي، وأبي.

ماري: وابني..!

فارس: ليكن .. هو ابنك .. هو ابننا إذا شئت.

ماري: (تمد يدها إلى صدرها، وتخرج قطعة نقود) خذ .. هذه نصف ليرة.
فارس: اجعليها ليرة يا ماري.
ماري: لا فرق بين الليرة ونصف الليرة مادمت لن تصرفها.
فارس: (متذللاً) اجعليها ليرة يا ماري.
ماري: (تمد يدها إلى صدرها بغضب، وتخرج قطعة نقدية أخر) أنا أكسر ظهري وراء هذه الماكينة، وأنت تكش الذباب وتقول هاتي. خذ ..
فارس: كتر خيرك ..
(يتناول القطعة بلهفة، يدسها في جيبه، وينفتل خارجاً من الباب).
ثائر: خالة ماري .. يا حرام .. طرزان .. بردان. ما عنده ثياب.
ماري: ما عنده ثياب! فهمت عليك. تريد أن أخيط له لباساً!
ثائر: إي خالة ماري .. أريد تنورة.
ماري: تنورة لطرزان!. لا .. سأخيط له بذلة عسكرية مثل بابا.
ثائر: لا .. لا أريده مثل بابا.
(تدخل غادة).
غادة: هل جئت تعذّب الخالة ماري!
ماري: هو يعذبني ..! إنه يسلّيني، ويبهج نهاري.
ثائر: خالة ماري .. خيّطي تنورة لطرزان.
ماري: تكرم عيونك .. سنعمل تنورة لطرزان.
غادة: ألا يكفي الخالة ماري ما لديها من شغل! بماذا أساعدك!
ماري: هل تقرشين لي هذا الكم! ينبغي أن أنهي فستان نوار اليوم. (تخرج المقص، وتناوله لها ثم تتناول قصاصات من القماش، وتعطيها لثائر.)
خذ .. العب بها الآن.
غادة: إي حبيبي .. اخرة إلى الدار، والعب هناك.
ثائر: والتنورة .. !
غادة: سأحملها لك معي.
(يخرج ثائر).
غادة: رأيتك تصعدين في الليلة إلى غرفته.
ماري: هل سمعت صراخه!
غادة: نهضت من الفراش مذعورة، ووقفت خلف النافذة أتنصت.
ماري: يا حبة عيني .. لاشك أنه عانى كثيراً في غربته. قلت له أن يفتح صدره، ولكنه تهرب ولم يشأ أن يثقل على أمه.
غادة: هذه ثاني مرة أسمعه يصرخ في الليل.
ماري: يقول إنها كوابيس عابرة. وعندما يصحو يبتسم، ويطّيب خاطري. وقولي لي .. هل تحبينه ..!
غادة: آه يا خالة .. ماذا أقول! كنت أسأل أخي دائماً .. ما هي علامات الحب! وكان يجيبني .. تكون الأيام رتيبة والروح راكدة، فإذا أحب المرء، يشعر أن الأيام لا تتشابه وأن الدنيا تتجدد وتزهر، وأن حواسه تستفيق على مذاقات عجيبة .. كل شيء يغدو بهجة ولهفة. لاأذكر كل ما قاله، ولكن أعرف اليوم أن لكل كلمة قالها معنىً حقيقياً، وأن عباراته وحدها هي التي تصف ما أشعر به، وما يجيش في داخي. نعم .. منذ التقينا وأنا أشعر أني أعيش في دنيا جديدة.
ماري: لماذا لم تنتظريه إذن!

غادة: وهل كنت أعلم ..! سامح الله أخي. تخلّى عني، وتركني أواجه هذا كله وحدي. كان أخي صديقي وحبيبي والنافذة التي أرى منها الضوء. آه يا خالة ماري .. كنا لا نتعب من الحديث وكنا لا نتعب من السهر. ورغم أني أصغر منه، ولا أعرف شيئاً بالقياس إليه إلا أنه كان يعاملني كرفيقة له يحكي لي عن أحلامه وقراءاته. لم يكن يشبع من القراءة، وأسعد لحظاته تلك التي يحمل فيها كتاباً جديداً، ويغوص في صفحاته. كان يختار لي الكتب. كان يشاركني خبرته في الحياة. وكنا نحلم أن نتابع الدراسة معاً. حزت على الكفاءة، وحاز على البكالوريا في سنة واحدة. وكان متفوقاً كعادته. وغاب عني ذلك الصيف في ترتيب منحته وسفره إلى الخارج. قرر الوالد أن أكتفي بالشهادة المتوسطة. ولم يبذل أخي مجهوداً فعلياً كي يعود أبي عن قراره. قال لي .. أنت تعرفين أبي وقسوته. ولا أريد الآن أن أفسد سفري بالمشاكل. ابقي في البيت، وحاولي أن تواصلي الدراسة ،سأكتب له من الخارة، وأحاول إقناعه. نعم .. تخلى عني أخي، وسافر. وكان أبي قد أعطى كلمة لأخيه. وكنت أشعر بالموات بعد سفر أخي. لم أعرف كيف أقاوم. ولم تكن المقاومة ممكنة. وتزوجت ابن عمي كاظم الذي أنفق ثلاث سنوات حتى حاز على الإبتدائية. كان تقصيره موضع فكاهتنا وسخريتنا، ولكنه بعد الزواج عرف كيف ينتقم من الفكاهة والسخرية. لا أخبر أهلي شيئاً عما أعانيه. كنت أجد عزائي في الرسائل الطويلة التي أرسلها إلى أخي. ولكن أخي. سرقته الحياة هناك، وصار يزداد بعداً يوماً بعد يوم. آه يا خالة ماري .. كم مرة قررت أن أقتل نفسي. ولم يكن يردّني إلا هذه الزهرة التي أنجبتها. كنت جثة .. كنت أعتقد أن الحياة لن تكون إلا تكراراً سقيماً للبلادة والعذاب وخواء الروح. وفجأة .. تبدل كل شيء. أزهرت الدنيا، وتجددت، توهجت الحواس. ، ولم تعد الأيام متشابهة. ولو كنت أعلم، لواجهت العالم كله وانتظرت .. لكن كما ترين .. لم تأت الأشياء في أوانها.

ماري: حقاً .. لا تأتي الأشياء في أوانها. كان ينبغي أن أنتظر ستة وعشرين عاماً. ومع هذا .. ينبغي ألا ندعهم يخطفون هذا الأمل.

غادة: من تقصدين!

ماري: فارس .. وزوجك .. وربما آخرون.

غادة: لا .. لم أعد أستطيع أن أتخيل الحياة بعيداً عنه.

ماري: أتستطيعين مواجهة زوجك وأهلك والناس!

غادة: لا أدري .. يجب أن أستطيع .. ما عاد يهمني الضرب، ولن يكون هناك عذاب أشد وطأة من فراقه.

ماري: آه يا حبيبتي .. لو عرفت ماري كيف تواجه، لوفرت على نفسها شقاء ثلاثين سنة. ايه .. انقضى العمر، ولم نذق منه إلا المرار.

غادة: هل شقيت كثيراً يا خالة! لماذا لا تفتحين لي قلبك ..!

ماري: طبعاً .. طبعاً .. ذات يوم سأفتح لك قلبي كما فتحته لابني. ولكن مصيرك هو مدار الحديث يا غادة. أنت الآن في أوانك .. عليك أن تكوني قوية، وأن تعزمي

على المواجهة.

غادة: علميني يا خالة.. ماذا ينبغي أن أفعل! لم أعد أبالي .. ويوماً بعد يوم، أشعر أني أزداد قوة.

ماري: علينا أن نغسل غربته، وأن نحميه.

غادة: سأفعل كل ما يطلبه مني. ولكنه لا يطلب شيئاً..

ماري: نعم .. إنه يفضل أن يعطي. منذ أيامه الأولى شعرت أنه جاء كي يقاسمني همومي. ناداني أمي .. وبلطف حنون استدرجني كي أحكي ما قاسيته من الجور والحرمان. تحدثت وتحدثت .. وكنت أحس أني أتناول روح النعناع .. صدري يتسع، ويتفتح .. والهواء ينفذ بارداً ومنعشاً إلى رئتي.

غادة: نعم ..إنه يحسن الإصغاء، ويغري بالبوح. منذ سافر أخي لم يصغ إلي أحد. في عينيه لمعة حزن تفتت القلب، وتجعل المرء ينسى نفسه، ويتعرى دون حياء أو ارتباك. ولكنه لا يحكي شيئاً عن نفسه. أحياناً أشعر أنه لم يسكن هذا البيت إلا لكي يرتب سفره القادم. هل أخبرك مرة كم ينوي الإقامة!

ماري: لا .. لم يخبرني. ولكن قلب الأم دليل ياغادة، وأنا أعرف أنه لم يأت لكي يلبي لهفة أمه فقط، بل جاء بحثاً عنك أيضاً.

غادة: أتظنين .. ! لا نكاد نتبادل البوح حتى ينفتل ويبتعد محزوناً. لا أدري ماذا يخفي!

ماري: إنه يخاف عليك .. وهو يكبس على جرحه كي لا يسبب لك المتاعب والأذى! تصوري لو أننا في هذا البيت نحن الثلاثة فقط.

غادة: والطفل يا خالة ..

ماري: نعم .. والطفل معنا. أتعلمين .. سأرتب له حياته كما يرتب لي آخرتي. سأجدّد أثاث غرفته، وأجهزها للعرس.

غادة: أي عرس ..!

ماري: عرسكما يا غادة.

غادة: أتحلمين يا خالة ..!

ماري: يجب أن تحلمي يا غادة. ستختاران ليلة، وسيكون لكما عرس بهي. هل يمكن أن تحدث بيننا مشاحنات الكنّة والحماة!

غادة: أعدك ألا نتشاحن أبداً.

ماري: طبعاً لن نتشاحن. أنت فتاة طيبة، وحنونة. وأنا لا أريد إلا أن أموت ميتة رضية بين يدي ابني الذي انتظرته طويلاً.

غادة: لا تقلبي الفرح حزناً .. أطال الله عمرك.

ماري: إن الموت بالنسبة لي هو الفرح. إني أترقبه يا غادة، كما تترقبين ليلة عرسك. هناك .. سأجد المباهج والأفراح التي فاتتني في هذه الدنيا.

(يدخل ثائرا حاملاً قبعة أبيه العسكرية).

ثائر: ماما .. ماما .. طرزان عملها بالطاقية. حسبها نونية.

غادة: (تتناول الطاقية المبللة) ماذا فعلت بالطاقية! هل تريد أن يضربك أبوك!

ثائر: لا أحب بابا ..

ماري: والله ما قصّرت ..

ثائر: لازم يضرب طرزان. لأنه حسّبها نونية.

ماري: تقبرني .. ما أذكاك .. لا يستحق

رأسه إلا نونية.
غادة: وفي النهاية .. لن تطلع الدقة إلا برأسي.
ماري:علام اتفقنا!
غادة: نعم يا خالة ماري .. سأواجه، وسأحلم أيضاً.
ماري: هذا هو الكلام. سنواجه، وسنحلم أيضاً. هل يتغدى من يدك أم من يدي!
غادة: سيكون الغداء علي. يا الله يا ثائر ..
ثائر: (وهو يتبع أمه) والتنورة ..! أريد تنورة لطرزان.
ماري: تكرم عيونك.. ستكون جاهزة بعد الغداء.
(تتلاشى الإضاءة).

المشهد الرابع

(كاظم وفارس يجلسان في ركن منزو من مقهى شعبي. كاظم يرتدي ثيابه العسكرية).
كاظم: (يصفق بيديه، ويتلفت نافذ الصبر)أين هذا البطيخ ..!
فارس: (وهو ينهض بتذلل) لعله لم يسمع.سأحضره لك.
كاظم: لا يازلمة .. عيب .. ابق جالساً. (يعلو صوته) يا أخ.. يا أستاذ ..
النادل: حاضر .. حاضر ..إني آت.
فارس: ايه ..أيام زمان، كان الجرسون أخف من الطير. يقف بين يدي الزبون قبل أن يجلس على الكرس.
النادل: أهلاً يا أبا الفوارس .. ماذا تأمران ..
فارس: خذطلب كاظم أفندي ..
كاظم: لا أفندية ولا بكوات. كم مرة قلت لك .. هذه ألقاب رجعية، والثورة قضت على الرجعية وألقابها.
النادل: يا عيني على الكلام الظريف .. لا أفندية ولا بكوات وكل الناس قهوتهم سادة. ماذا تأمران ..
كاظم: لا تطوّل لسانك.
النادل: معاذ الله.. وهل هناك أحلى من أن يكون الناس كلهم سادة.
كاظم: ماذا تطلب يا عم ..!
فارس: لا .. اطلب لك.أنا لا أريد شيئاً.
كاظم: لا يجوز .. ينبغي أن تشرب شيئاً.
فارس: (بذلة) لا أريد أن أكلفك
كاظم: أهذه كلفة .. ! اطلب يارجل.
النادل: اطلب يا أبا الفوارس، المقهى على حسابك.
فارس: طيب .. هات لي فنجان قهوة وسط، ونرجيلة.
كاظم: وهات لي فنجان قهوة سادة.
النادل: حاضر .. (وبصوت مرتفع) وعندك واحد وسط، وواحد سادة.
فارس: توصىً بالنرجيلة. أريد التنباك عجمياً.
النادل: (وهو يبتعد) لا توصى حريصاً يا شارب الـ عشت.
فارس: امش، خزاك الله .. أربكتني يا كاظم أفندي .. كيف تريد أن أناديك!
كاظم: نادني .. يا حضرة المساعد. ويا سيد كاظم، ولكن دعني من الأفندية والبكوات.
فارس: معك حق .. ولكن ماذا أفعل! أخذ لساني على كلمة أفندي وكلمة بيك.

كاظم: والآن .. درّب لسانك على كلمة ياسيد أو كلمة يارفيق.

فارس: حاضر يا كاظم أفندي .. العفو .. قصدي يا حضرة المساعد.

كاظم: طيب .. دعنا ندخل في الموضوع. ما هو الأمر الهام الذي تريد أن تحدثني به!

فارس: آه يا سيد كاظم .. من أين أبدأ .. لا أستطيع أن ألوم أحداً سواي. (يضرب وجهه بمبالغة مكشوفة) نعم .. أنا الملوم، وأستحق الضرب على رأسي بالصرامي.

كاظم: ماذا هناك!

فارس: (يمد يداً مترددة) هل أستطيع أن أستعير سيجارة!

كاظم: خذ سيجارة، وخلصني .. ماذا هناك!

فارس: لن يرتاح ضميري إذا لم أضعك في الصورة .. إنه المستأجر الذي يسكن الغرفة العلوية. تصور .. أنا الذي أجرته، وحملت له حقيبته.

كاظم: وماله المستأجر! بخشت أذني، وأنت تمدحه لي ... شاب مثالي تربى على الأصول والأخلاق الحميدة، وأنه أحيا فيك البهجة والأمل.

فارس: أنا الملوم، وأستحق الضرب على رأسي. تصور .. ضحك على ذقني، وأقنعني أنه سيعلّمني بعد هذا العمر القراءة والكتابة. كان يحضّر الشاي، ويدعوني للجلوس. يا الله .. ما أدهاه! إنه يفتل عقل الإنسان كما يشاء. تصور .. كدت أعتقد أن لدي الإمكانيات، وأن عجوزاً مثلي مازالت أمامه فرص وآمال.

كاظم: هذا شيء طيب .. يعلمك القراءة، وأنت تشرب الشاي، وتدخن.

فارس: كان ذلك احتيالاً. إنه داهية بسبعة وجوه. لو اقتصر الأمر علي، لتحملت ولكنه فتل عقل .. تلك المسكينة ماري. ومن يدري ماذا يفعل أيضاً ..

(يأتي النادل حاملاً القهوة ونرجيلة).

النادل: هنا قهوة سادة .. وهنا قهوة وسط .. وهذه هي النرجيلة يا أبا الفوارس.

فارس: هل توصيت بالتنباك!

النادل: توصيت وزيادة.

(يبتعد النادل، ويتناول فارس النربيش بحركة نهمة، ويشفط عدة أنفاس متلاحقة بينما يرتفع صوت بقبقة الماء في النرجيلة).

فارس: تصور يا حضرة المساعد .. لعب بعقل المسكينة ماري، وأقنعها أنه ابنها وأنها أمه.

كاظم: حتى الآن لم أفهم شيئاً. هل تعني أنه يلاطفها، ويناديها أمي!

فارس: لا ياحضرة المساعد.. ليست ملاطفة .. الأمر أخطر. أقول لك إنه محتال كبير. لو تسمعها كيف تتحدث عنه ..! إنها موقنة أنه ابنها، وأنه ذلك الطرح الذي أسقطته منذ ستة وعشرين عاماً.

كاظم: ما هذه القصة! أيبلغ الوهم هذا الحد!

فارس: لا أدري إن كان وهماً أو جنوناً! تقول سحرها، وسيطر عليها! إنه محتال كبير. تصور. منذ أيام كشّر في وجهي وقال لي .. لا تعذب أمي. وهي كالممسوسة لا تتعب من الحديث عن ابنها الذي عاد من الغربة. وأخشى الآن أن تسلمه الحيلة والفتيلة.

كاظم: قل لي .. لماذا لم تنجبا أولاداً!

فارس: إرادة الله .. منذ ستة وعشرين

عاماً حملت، وأسقطت في الشهر السادس. (هامساً) العيب فيها .. هي تعتقد أني السبب. وقلت في نفسي .. يا ابن الحلال لا تصدمها مادام هذا الإعتقاد يريحها.

كاظم: لم أعرف حتى الآن أين المشكلة! إذا كنت مقتنعاً أنه محتال، وأنه يضمر لك الأذى، فلماذا لا تطرده!

فارس: وكيف أطرده!

كاظم: قل له .. نريد الغرفة، وافرقنا بريح طيبة.

فارس: البيت لماري. وماري تبدّلت، ولم تعد هي ماري التي أعرفها والتي أمضيت عمري معها. يا الله .. هي الطيّعة الوادعة تنقلب لبوة شرسة إذا حاولت أن أكذّب يقينها وأكشف حقيقته. لا .. لن تسمح ماري بطرد. وإني أعتمد عليك يا حضرة المساعد في هذه المسألة.

كاظم: تعتمد علي! وماذا تريد أن أفعل..!

فارس: (بلهة مراوغة) أعتقد أن من واجبك أن تتدخل.

كاظم: لماذا! هل تعتقد أنه معادٍ! بالمناسبة لم تقل لي .. ما هي آراؤه، وهل لديه ميول سياسية!

فارس: إن أحواله تثير الشكوك. تصور .. حتى الآن لا نكاد نعرف عنه شيئاً. يقول إنه يدرس الحقوق، ولكنه يظل طوال النهار في البيت ولا يخرج إلا في الليل. هذا السلوك وحده يثير الشكوك.

كاظم: ألا يتحدث عن الثورة، والأوضاع التي تمر بها البلاد!

فارس: لاشك أنه يخفي شيئاً. ولكنه أدهى من أن يترك لك مأخذاً. أستطيع أن أجزم أو وراءه سراً، وأنه ليس بعيداً عن السياسة. ولكن ما أخشاه هو أمر آخر .. سيعذبني ضميري إن لم أكشف لك عن مخاوفي. نعم .. أنا الملوم. كان ينبغي أن أتبصر في الأمر منذ البداية. ما كان يجوز أن أقبل عازباً في بيت تسكنه عائلة كريمة ومحترمة.

كاظم: (متضايقاً) إنك الآن تغني موالاً غريباً. إلام تلمح!

فارس: لا شيء .. هذا خطأي من البداية. كان ينبغي أن أقدر أنه لا يجوز وجود شاب عازب، وامرأة تقطر ذوقاً وحلاوة في بيت واحد. ولكن .. هل كنت أعلم أنه سيلزق في البيت طوال النهار بينما يشقى الرجل في عمله وأداء واجبه! أقسم لك إني فزعت حين أدركت الوضع، وقررت ألا أغادر البيت إلا لطارئ لايؤجل.

كاظم: عم تحكي أيها الرجل! كفاك لفاً ودوراناً. هل لاحظت ما يشين زوجتي!

فارس: لم ألاحظ إلا أموراً صغيرة، وإبليس كما تعلم يدخل من خرم الإبرة. لا .. سامحني يارب .. لا أضع بذمتي أي شيء رديء.

كاظم: وما هي هذه الأشياء الصغيرة! تكلم بصراحة وإلا حشوت رأسك برصاصة.

فارس: دخيلك .. ليتني قطعت لساني، ولم أتكلم. لا أريد أن تغضب. أنت تعرف معزّتك عندي، ويشهد الله أن عرضك هو عرضي. ما قصدته هو أن الحذر واجب، وأن علينا أن نبعد أسباب الفتنة قبل وقوعها.

كاظم: حقاً .. إنك رجل وضيع. أتثير الشبهات حول امرأتي كي أخلصك من مستأجر يضايقك!

فارس: يا حضرة المساعد يقولون .. لا دخان بلا نار. والشبهات لا تولد بلا أسباب. خذي هذا الكتاب .. وهل قرأت هذه الرواية .. ! .. ودعوة على فنجان قهوة ..

كاظم: سأقتلك أيها العجوز .. ما تقوله خطير .. احذر .. أريد أن أعرف .. هل رأيت شيئاً مؤكداً!

فارس: لا .. إني لا أضع شيئاً في ذمتي. هي خواطر وأشياء صغيرة .. وشعرت أن ضميري لن يرتاح إذا لم أخبرك بها.

كاظم: اسمع .. أنا الليلة مناوب، وسأجعلك تدفع غالياً ثمن هذه الخواطر والتلميحات الوضيعة.

فارس: حلفتك بالله لا تغضب .. إني أقوم بالحراسة. يا سيدي اعتبرني كلب الحراسة في البيت. وأنا أعتبر عائلتك مسؤوليتي، ومن مصلحتنا جميعاً أن نتخلص من هذا المحتال. وكما يقول المثل، لإنكم بين القبور ولا تَر منامات مفزعة. إذا تخلصنا منه يهدأ البال، وتنقطع الشبهات.

كاظم: أعرف أنك لست خالص النية. ولكن معك حق، لا أحتمل أن تحوم الشبهات فوق بيتي.

فارس: يا سيدي .. أنا بين يديك. فعلت ما يفعله الحارس الأمين، والباقي عليك.

كاظم: أيها العجوز .. هيئ نفسك عند منتصف الليل. ومادام هناك قيل وقال، فلن يبيت هذه الليلة في البيت.

فارس: هكذا يكون الكلام .. حيّى الله الرجال! ستجدني معك، وإلى جانبك. والمهم أن نتخلص من هذا المحتال.

كاظم: إذن موعدنا الليلة.

فارس: ستجدني جاهزاً.

(ينهض كاظم، ويغادر المقهى، بينما يسترخي فارس متلذذاً برشف نرجيلته)

فارس: ومن يحتاج إلى ابن.! لا تفرحي يا ماري .. لن أقبل أن يزيحني ابني من حضنك ورعايتك.

(تستمر قرقرة النرجيلة فترة، ثم تتلاشى مع الإضاءة ببطء.)

المشهد الخامس

(الغرفة العلوية التي يقطنها المستأجر بشير. المكان مرن ومتغير وكل شيء ينوس بين الحلم والواقع. يبدو بشير مسترخياً وهو يضع رأسه في حضن ماري التي تبدو متغيرة الهيئة).

ماري: آه يابني .. أين سافرت!

بشير: ابتعدت عن النهر لأني أخاف منه.

ماري: الماء يجري، ويجري .. وأنا في مكاني أنتظر .. انتزعه مني ورماه في النهر ثم بصق. والماء يجري ويجري وأنا في مكاني أنتظر.

بشير: غنّي لي أغنية ..

ماري: نسيت أغاني الأمهات.

بشير: كان يهدهدني صوتك الشجي، وهو يموج بأغنية أبو الزلوف .. ما أبعد أيام الطفولة! هل عذبك أبي؟

ماري: لا تقل أبي .. آه .. كل يوم حقنة .. حقنة غليظة كالمسلة .. انظر .. ازّرقت عجيزتي، وامتلأت بالدمامل والإنتفاخات. (ترفع رأسه، وتشمر فستانها فتكشف عن عجيزتها المترهلة) انظر كيف صارت عجيزتي.

بشير: (متحاشياً النظر) لا ..لا غطي فخذيك يا أمي.

ماري: (وهي تضحك ضحكة غريبة) هل تخجل ..! أنا أمك. انظر كيف تشوهت عجيزتي.!

بشير: لا أستطيع أن أنظر.

(ماري تجذبه من رأسه، وتعيده إلى حضنها).

بشير: يجب أن أنهض ..

ماري: لا سفر بعد اليوم ..

بشير: لا أريد العيش قرب النهر.

ماري: الماء يجري ويجري وأنا أنتظر في مكاني.

(تسقط بقعة ضوء شديدة السطوع على فارس وقد تبدلت هيئته قليلاً، إني صارم الملامح، ثابت النظرة وله شاربان غليظان، ويعتمر كوفية وعقالاً.)

فارس: تعال يا ولدي ..

بشير: هل تأخرت عن الحصاد يا أبي!

فارس: أنت بكري يا بشير، وهذه السنة أمامك حصادان.

بشير: لا تشغل بالك .. سأنوب عن حصادّين.

فارس: ماذا تعلمك المدارس!هل أضعفت فيك النخوة! لنا عادات وتقاليد لا يتخلى عنها المرء مادامت فيه مروءة أو حياة.

بشير: عرفتك .. عرفتك .. إنك فارس.

فارس: ماذا تقول ياولد ..! أنا أبوك .. وقد حان الوقت كي تحمل إرثي، وتطهر سيرتي.

بشير: أبي .. ماذا تريد مني!

فارس: إني أتكلم عن أختك.

بشير: مالها أختي!

فارس: فضحتنا بين الأهل والأعداء، ولن يستحق ابني البكر مكانته في العشيرة إذا لم يطّهرنا من هذه الوصمة. انظر .. انظر .. (يشق قميصه فتبدو على صدره الأيسر كتلة لحمية زرقاء داكنة تشبه الضرع أو الثدي) أترى ماذا أصاب أباك!

بشير: (مجفلاً) ماهذا!

فارس: هذا هو العار الأسود. نعم .. صار لأبيك ثدي كالنساء (يمسك بيديه كلتة الثدي) نعم .. ثدي وله حلمة. تعال .. إلمسه.

بشير: (يتراجع) لا .. لا أريد.

فارس: وفيه حليب أيضاً .. حليب أسود وسامّ. انظر كيف يسيل الحليب حين أعصره. (يعصر الكتلة فيسيل منها سائل شديد السواد واللزوجة).

بشير: ما أفظع الرائحة ..

فارس: نعم .. هذه هي الرائحة التي فوحتني بها أختك.

بشير: ماذا فَعَلت!

فارس: ألا تشم بخرها إتفو .. لقد أحبت. خبأت لك المهمة. ستكون البكر الذي يسند ظهر أبيه، ويحمل ميراثه.

بشير: أبي ..

فارس: لا أريد اعتراضاً أو فتوراً. خذ .. (يسحب من حزامه خنجراً مرصعاً، ويقدمه لبشير) هذا خنجر أبيك .. طّهره واحتفظ به. اصحبها إلى الحقل المجاور للنهر. وحين تنتهي من الحصاد، اغسل يديك بدمها. لا تقتلها قبل أن ينتهي الحصاد. وأقول لك .. لن يهدأ غضبي وتختفي عاهتي إلا إذا رأيت دمها يقطر من خنجري. (يقترب منه وهو يعصر الكتلة السوداء في صدره.

والسائل الأسود يجري بغزارة على لحمه وثيابه) املأ خياشيمك بالرائحة. شمها ..
(يحاول فارس أن يضع صدره في وجه بشير الذي يتراجع متقززاً وخائفاً).
بشير: لا أستطيع.
فارس: شمّها .. املأ رئتيك بها.
(يقهقه قهقهة لها صليل معدني ويختفي. يرفع بشير أصابعه عن أنفه، ويقلّب الخنجر بين يديه، يسحبه من غمده ثم يعيده بحركة نافرة. تظهر غادة في ثياب فلاحة وهيئة مختلفة).
غادة: ماهذا! هل تحمل خنجراً !
بشير: إنه خنجر أبي.
غادة: (برنة حزينة) حقاً .. إنه خنجر أبي. هل تريد أن تقتلني ..
بشير: لا أدري ..
غادة: (ضاحكة) أحب أيام الحصاد. سنتسلى كثيراً. أنا وأنت .. وحدنا في الحقل. يالله .. هيأت المؤونة والزوادة. احمل عدة الحصاد، واتبعني.
(تختفي بحركة رشيقة).
ماري: (دون أن تراها) إبق هنا ..
بشير: يجب أن أمضي.
ماري: لا تصغ إليه. ما رأيته على صدره قديم جداً. اسألني أنا.
بشير: ومع هذا .. يجب أن أذهب.
ماري: إن الدمامل تملأ عجيزتي، ولا أستطيع أن أتبعك. ابق هنا .. منذ عرفته وهو ينشر الموت حوله. لا ترحل يا بني .. لا ترحل يا بني ..
(يتغير المشهد .. خيمة في العراء، أكوام من حزم السنابل، ليلة مقمرة، غادة نائمة وقد انحسر فستانها عن فخذها. يجلس بشير قريباً منها .. يختلس نظرات إلى فخذها ثم يحول وجهه بحياء. بعد قليل يمد يده إلى الفخذ المكشوف ويلمسه برقة. يسحب يده كالملسوع، يتناول الخنجر، يخرجه من غمده، ويتلاعب بانعكاسات ضوء القمر على النصل فجأة ينكب على الفخذ، ويقبلّه. تدهمه رعشات متلاحقة فيبتعد، ويضغط حضنه بيده).
بشير: ملعون أنت .. لا .. لا تقذف .. إياك أن تقذفه
(تنهض غادة بهدوء، وتتربع جالسة).
غادة: هل لمستني أم كنت أحلم!
بشير: (غاضباً) لم ألمسك. أنت قليلة الحشمة. لماذا لا ترتدين سروالك!
غادة: غسلته، ولم يجفّ بعد. لماذا لم تدعني أغسل ثيابك!
بشير: انتهى الحصاد.
غادة: نعم .. لقد انتهى الحصاد. انظر إلى القمر .. كم هو قريب ومضيء!
بشير: نعم .. إن نوره فضاح.
غادة: أما حان الوقت!
بشير: نعم .. لقد حان الوقت.
غادة: هل سحبت الخنجر كي تقتلني!
بشير: نعم ..
غادة: لو تفعلها وأنا نائمة. أرجوك .. لا تؤلمني كثيراً.
(ينهمر بشير بالبكاء، ويميل برأسه على كتفها ويعانقلها).
بشير: (وهو يشهق بدموعه) لا أستطيع .. لا أملك الشجاعة .. إني أحبك.
غادة: أتبكي .. ! لا يا أخي .. أنا لا أساوي دمعة من عينيك .. اهدأ .. اهدأ .. سأجنبك هذا الإمتحان. آه .. ما أجمل القمر

هذه الليلة! ما هذا الشعر الذي تردده دائماً ! ردّده لي مرة.

بشير: نسيت الشعر.

غادة: حين تتذكر .. ردده، وسأسمعك أينما كنت.

(تقبله على جبينه، وتنهض بحركة بطيئة، تتناول السروال المنشور على شمائل القمح، ترتديه وتمضي بخطىً هادئة وحالمة.).

بشير: أين تذهبين!

غادة: إلى النهر.

بشير: أحقاً تذهبين!

غادة: النهر ينادي. وسأفعل ما ينبغي فعله. اذهب إلى قبر أمي، وسلم عليها.

بشير: عيناك غابتا نخيل ساعة السحر أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر. يارب .. إن النهر يهدر .. إنها تغيب .. ما الذي يشل ساقيّ! لماذا لا أستطيع أن أتحرك! أريد أن أنقذها .. انزع قدميك من الطين .. وأسرع.

(يحاول جاهداً أن يرفع ساقيه ولكنه يعجز. إنهما تغوصان في الأرض. يبدو عليه العناء والفزع).

بشير: إني أغوص .. (صارخاً برعب) الطين .. الطين.

(فجوة معتمة تستمر فترة. ثم تظهر غادة وهي ترتدي منامة شفافة. المكان غامض يشبه علية في بيت ريفي)

غادة: (وهي تمسح على رأسه) لا تخف .. (تمد له قدحاً من الماء). اشرب .. إن ريقك ناشف.

بشير: لم أستطع قتلها. رمت نفسها في النهر كي توفر علي الامتحان. كنت أغوص في الطين والماء يبلعها. تخليت عنها. تخليت عنها.

غادة: هذا منام .. ألا ترى .. ! إني قربك .. ولم تتخل عني.

بشير: جمّدني الرعب .. ولكن كيف أتيت!

غادة: ألا تريدني أن آتي!

بشير: لا أريد أن تتهوري. سأمقت نفسي لو تعرضت للأذى.

غادة: لا تقلق. هذا الفرح الذي أحسه يعوض أي أذىً، ويشفيه.

بشير: أتظنين .. !

غادة: بل أنا متأكدة. كنت أختنق وأهترئ. زنخ وهواء فاسد، وفجأة جئت.. حاملاً الشمس والهواء النقي. آه .. كم انتظرتك .!

بشير: وأنا .. كم بحثت عنك .. لا أصدق أن مثلي يمكن أن يحمل الشمس والهواء.

غادة: ولماذا لا تصدق! ألا ترى كيف تغيرت حياتي.

بشير: أين هو! هل رأيت أبي!

غادة: لا .. لم آره. البيت خال، والحي خال، ولا يوجد إلا أنا وأنت.

بشير: هذا فخ. ينبغي أن أعيد له الخنجر.

غادة: لن تجده. ذهب الجميع وراء الجنازة.

بشير: نعم .. الجنازة. كان يجب أن أدس الخنجر في طيات الكفن.

غادة: لا .. احتفظ به. لن تستطيع أن تعيش دون خنجر.

بشير: أتعلمين .. قبّلت فخذك، وأنت نائمة.

غادة: كنت أتظاهر بالنوم.

بشير: أكنت دائماً تتظاهرين بالنوم!

غادة: نعم .. وكنت أرتعش رعشات

غريبة

بشير: هذا مستحيل. بيننا موت ودم حرام.

غادة: نعم .. مستحيل. لكن .. ما باليد حيلة. انظر .. إننا نرتعش. هات يدك .. إلمس صدري. آه .. لمساتك طيبة ولذيذة ..

بشير: إني أتبلّل. (برعب) ابتعدي .. ابتعدي .. جاء أبي.

(تختفي غادة، بينما يتخذ بشير وضعية مخاتلة وبريئة)

بشير: (بعذوبة) عيناك غابتا نخيل ساعة السحر أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

(فجوة معتمة. بعد قليل يقتحم كاظم وفارس المكان)

كاظم: هذا هو المشبوه إذن! جبان .. خائن. تتسلل من وراء ظهور الرجال، وتعبث بالأعراض!

بشير: كنت أقرأ الشعر.

كاظم: نحن نعرف ماذا يعني شعر المشبوهين والخونة.

فارس: إنه عدو الثورة.

بشير: الشعر بريئ وجميل

(يسحب كاظم مسدسه، ويطلق عليه رصاصة في صدره)

كاظم: اذهب .. واقرأ شعرك للأموات.

فارس: حياك الله .. محتال مثله لا يستحق إلا رصاصة.

كاظم: هيّا شمّر عن زنديك، وساعدني.

فارس: ماذا تريد أن أفعل؟

كاظم: سنحمله، ونرميه في برميل الزبالة.

فارس: نعم .. هذا ما يليق به.

بشير: (وهما يحملانه) لست ميتاً .. لا .. لم أمت. عيناك غابتا نخيل ساعة السحر ..

(يختفي المشهد ببطء .. وتتلاشى الإضاءة)

المشهد السادس

(غرفة كاظم وغادة. الصغير نائم وغادة تبدو وكأنها استيقظت من حلم فظيع. يدخل كاظم باشّ الوجه).

كاظم: ألم تنامي بعد!

غادة: الآن صحوت. لماذا عدت مبكراً!

كاظم: اشتقت لك.

غادة: كأني سمعت ضجة وأصواتاً.

كاظم: لا شيء .. دحرجت ذلك الشاب المحتال، ورميته مع حقيبته خارج الدار.

غادة: (منتفضة) ماذا فعلت!

كاظم: طردته من البيت.

غادة: وبأي حق تطرده! أهي دارك!

كاظم: وفيم يهمك أمره! إنه مشبوه، وليحمد الله أني رميته في الزقاق لا في السجن.

غادة: ولكنه مستأجر مثلنا، والبيت له أصحابه. فما علاقتك أنت!

كاظم: كان صاحب الدار معي. ولكن قولي لي .. لماذا يضايقك طرده!

غادة: إنك تتصرف وكأنك الحاكم بأمر الله.

كاظم: نعم .. إني الحاكم بأمر الله في هذا البيت. هل تعتقدين أني غافل عنك! تدور حولك أقاويل يا ابنة العم. ماذا كان بينك وبينه ..!

غادة: (تواجهه بغضب يائس) أتريد حقاً أن تعرف!

كاظم: احذري .. ولا تجعلي براكيني تنفجر.

غادة: أتريد أن تعرف أم لا .. !

كاظم: ستجعلين هذه الليلة جحيماً.

غادة: هو الجحيم في كل الأحوال يا ابن عمي. لا تجري وراء الأقاويل، واسمعها مني .. أعتقد أني أحبه.

كاظم: (ببلاهة) أعيديها ..

غادة: إني أحبه .. إني أحبه .. أني ..

كاظم: (بصوت مرتفع ومتوسل) لا .. لا .. لا تكرريها. يارب. هل أنت يائسة إلى هذا الحد! أتفتشين عن الموت!

غادة: لا يهمني الموت.

كاظم: قصمت ظهري يا ابنة عمي. ربما قسوت عليك، ولم أعرف كيف أعاملك معاملة طيبة. ولكن ينبغي أن تعلمي أن قلبي لم يتعلق بامرأة سواك. بيننا طفولة وقرابة وحياة. أنا أعرف كيف رباك عمي .. ولا أصدق ما تقولين. سأنسى ما سمعت. وانسي ما قلتِ. ولا تدعي الشر يدخل بيننا.

غادة: (تنفجر بالبكاء) طلقني يا كاظم. يبدو أن زواجنا كان خطأً فادحاً.

كاظم: لا يا ابنة عمي .. في عائلتنا لا يوجد طلاق. ولانسي أن أبوينا ربطا، ومنذ الطفولة، بين قدرينا، ولن أفك رباط الآباء إلا بالموت.

غادة: إن بقاءنا معاً عذاب لا يحتمل.

كاظم: ألا ترين أني ألاينك، وأحاول أن أمسك شيطان غضبي. سمحت لك أن توجهي لي إهانة لا يتحملها إلا الديوث من الرجال، فاستري الطابق، ودعي الليلة تمر على خير.

غادة: طلقني يا كاظم.

كاظم: اخرسي .. ولا تكرري هذه اللفظة مرة أخرى.

غادة: دعنا نتكلم بهدوء.

كاظم: انتهى الكلام، واعلمي أن مصيرك مقرون بمصيري حتى الممات. يبدو أني أخطأت إذ لاينتك، وأخطأت إذ تجاوزت كبريائي وحدثتك كالمراهقين عن حبي. أنت ملكي وإني مستعد للخوض بالدم من أجل ما أملك. كيف استطعت أن ألجم غضبي! أنتِ تحتي، وستظلين تحتي حتى يلفك الكفن.

غادة:طلقني.

كاظم: لم أكن أريد. حاولت أن ألجم شيطاني، ولكن يبدو أنك لا تستطيعين النوم دون بهدلة.

غادة: طلقني.

كاظم: (ينهال عليها ضرباً ورفساً) أتريدين الطلاق! خذي إذن ..

غادة: (كالمنوّمة، وهي تتلقى الضربات دون أن تحاول تفاديها) طلقني.

كاظم: (أنفاسه تتلاحق) توقفي .. توقفي ..

غادة: طلقني.

(تسقط غادة، ويستيقظ الصغير وهو يبكي ويصرخ).

ثائر: ماما .. ماما .. لا تضرب ماما.

كاظم: ابق في فراشك يا بني. خزى الله الشيطان.

(يحضر ماءً ومنشفة. ينحني على غادة. يمسح وجهها بالماء. ويجفف الدم ثم يحملها بحنان ويضعها في السرير.)

ثائر: ماما .. ماما .. (يترك فراشه ويأتي إلى أمه) ماما .. ردي علي.

كاظم: لا تخف .. سترد عليك بعد قليل. اتركها الآن، وتعال عندي.

ثائر: لا .. أنا خائف. ماما ..

غادة: (تتحامل على نفسها وتمد يدها لترفعه إلى السرير) يا عيون ماما .. تعال جنبي.

(ينخرطان معاً في البكاء بينما يشعل كاظم سيجارة ويدخنها بشراهة.)

كاظم: خزى الله الشيطان .. هذه الليلة بالذات ماكان يحق لك. أفسدتِ فرحتي. تخلصت من ذلك المحتـــال، ونزلت كي أخبرك. إن أمامي مستقبلاً طيباً ياغادة. اليوم أخبروني .. سيوكلون لي وظيفة مرموقة في الأمن. هذا باب واسع ينفتح أمامي. طبعا .. سيعلو مقامي ودخلي. ستكون أمامنا حياة رغيدة، وسننسى هذه المناكدات. نعم .. ستتغير حياتنا. لا أطلب منك إلا الطاعة، ومداراة عِرق الغضب في صدري. آن الأوان كي تكون لنا حياة لائقة. ووظيفتي الجديدة تقتضي أن تكو ن حياتي العائلية لائقة .. وأن يكون بيتي حصيناً لا يلطخ بياضه القيل والقال. نعم .. يجب أن تتغير حياتنا.

(يفرغ من تدخين سيجارته. ينهض إلى النوم، يطفئ الضوء على شهقات بكاء مكتوم.)

المشهد السابع

(أرض الدار. غادة تقرفص أمام مواعين وسطل ماء، وتنهمك في تنظيف كرش خاروف. تنزل ماري على الدرج الذي يؤدي إلى الغرفة العلوية وهي تحمل صينية عليها ركوة وفنجانا قهوة. تجلس قرب غادة).

ماري: لم يعد لقهوة الصباح نكهة. كل يوم، كنت أصحو ملهوفة ونشيطة. أهيئ ركوة القهوة، وأصعد إليه. نشرب قهوة الصباح على مهل. كان مذاق القهوة ودوداً وطيباً. كان يغمرني بالدفء والطمأنينة .. يسألني عن أيامي الفائتة فيطيّب نفسي، ويقسم أن يعوض لي بعض عذابي. مازلت أحمل الصينية، وأطلع إلى الغرفة. أفضفض عن صدري بالبكاء، وأحدثه عن الوحشة التي خلفها غيابه. ظهر، واختفى كأنه منام. أمازلت تلومينني .. ! إن وجعي أعظم من وجعك. لا أدري ماذا حلّ بي تلك الليلة. كان نومي كابوساً ثقيلاً. طوال الليل. وأنا أسمع من يناديني، وأحاول النهوض فلا أستطيع. كنت كالمشلولة، وثقل رهيب يكبس على صدري. لا أستغرب أن يكون قد دسَّ لي بنجاً في كأس النعناع الذي أشربه في المساء. لا أستغرب أن يفعل أي شيء. إنه رجل فاسد .. فاسد ومنتن. هل تبكين ..!

غادة: لا أدري ماذا أفعل .. إنهما أقوى منا. لم يتحملا أن نحلم، أو أن تظهر لمعة فرح في حياتنا. والآن .. لم يبق لدينا شيء. سنعو إلى الإنتظار .. إنتظار قلق وموجع كالبرداء والحمى. لا .. لم أعد أحتمل.

ماري: معك حق. منذ رحيله. أشعر أني كالضائعة. ضاق المكان، وصار كالسجن .. نعم .. هذا هو حالنا. إننا محصورتان في حبس.

غادة: وليس أمامنا إلا أن نبلع قهرنا، ونتغذّى به.

ماري: لو بلعت قهرك، فستنتهين عجوزاً

بائسة ومرورة مثلي. لا .. هذه المرة يجب ألا تبلع قهرنا.

غادة: ماذا نستطيع أن نفعل .. !

ماري: هل تحضّرين الفشة للغداء!

غادة: لا .. يشتهي حضرته أن يتناول الفشة على العشاء. واصطحب معه الصغير كيلا يلهيني.

ماري: وفارس يحب الفشة أيضاً. ما أوخم الرجال.! إنهم أمعاء تأكل أمعاء. سأغيب لحظة، وأعود لأساعدك. (وهي تنهض) انظري ماذا وجدت تحت مخدته. (تخرج من ثيابها كتاباً، وتناوله لغادة) لاشك أن تركه لك.

غادة: (وهي تنظر في الكتاب) نعم .. هذا هو الشعر الذي لم يكن يمل من قراءته. شعر قرأه لي إثنان .. أخي وهو. يا الله .. كم هما متشابهان!

(تختفي ماري في غرفتها، وتقلّب غادة في الكتاب، تقرأ بصوت خافت).

غادة: وتغرقان في ضباب من أمس شفيف / كالبحر سرّح اليدين فوقه المساء./ دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف./ والموت والميلاد والظلام والضياء/ فتستفيق ملئ روحي رعشة البكاء./ ونشوة وحشية تعانق السماء ...

كان صوته يختلج عذباًوهو يقرأ هذه الأبيات. كان حلماً جميلاًوكنت أنتظره .. يارب .. لماذا تكون الأحلام الجميلة سريعة الزوال! أكان حقاً هنا أم أن امرأتين بائستين كانتا تحلمان ..!

(تخرج ماري من الغرفة، تهي تحمل علبة ملفوفة بأطواق عدة من القماش).

ماري: هل حضّرت التبلة!

غادة: نعم .. إنها جاهزة .

ماري: إذن خذي .. (وتناولها العلبة).

غادة: ما هذا ..!

ماري: إنى أحتفظ بها منذ عشرين سنة أو أكثر. إني امرأة خائرة .. ضيعت عمري في التردد والشفقة. كم مرة فتحت هذه العلبة ثم أغلقتها. وفي النهاية نفضت يدي، واستسلمت. قلت يا ماري هذا نصيبك. سأحكي لك .. نعم .. حان الوقت كي أحكي لك .. حين تقدم فارس للزواج مني، فرح أهلي ولم يدقق أبي في السؤال عنه. لم أكن جميلة كأختي. كنت قد بلغت الخامسة والعشرين من عمري دون أن يتقدم أحد، ويطلب يدي. كان أبي وأمي عجوزين كبيرين، وكانا يخافان أن أظل وحيدة في هذه الدنيا بلا زوج أو عائلة، خاصة وأن أختي هاجرت مع زوجها، ولم يردنا الكثير من أخبارها. المهم .. قَبِل أهلي واشترى أبي لي هذا البيت وماكينة خياطة كي يجنبنا الحاجة. وتزوجت فارس .. واكتشفت بعد الزواج أنه أعمانا بالأكاذيب. كان بلا صنعة، ولا يصبر على عمل، وفوق هذا .. كان مقامراً، وكانت يده طويلة، وكان لا يعاشر إلا الأوغاد وكان يدفعني إلى حياة كلها وحل وأقذار وأكاذيب. بعد ليلتنا الأولى بأيام، بدأت أشعر حرقة في البول، ويلطخ سروالي سائل عفني اللون. آه يا بنتي .. إني أشعر بالخجل، ولكن أريد أن تعرفي كيف عشت. وكيف امتلأت نفسي بالقرف من جسدي ووجودي، لم أكن أجرؤ على الكلام، ولم أعرف ماذا أفعل! في البداية حسبت أن هذا هو الزواج، وأن هذا ما تفرزه العلاقة بالرجال. وكان هو يفعل ذلك

الشيء المقزز ثم يدير ظهره، وينام غير عابئ بشيء. وكانت الحرقة تزيد، والسوائل العفنيّة تتكاثر. وبدأت أشم رائحتي .. وهاتي يا ماري الصابون والماء، وتشطفي كل يوم مرات ومرات. وما كنت أستفيد شيئاً، فالسوائل لا تنقطع، وبدأت تصاحبها الأوجاع، وملأني شعور بالنجاسة وبأن جسدي حلّت عليه اللعنة. وكانت أمي مريضة، وخجلت أن أسألها عن هذا الطارئ الذي ألم بي. وعلى كل لم يمهلها المرض طويلاً، ورحلت وهي تظن أني راضية ومستورة، ولم يعش أبي طويلاً بعدها. كان الحزن يتلو الحزن وأنا أهترئ في وسطي، ويزيد نفوري من نجاستي وبدني. مرة .. استجمعت شجاعتي، وسألت فارس عن هذه العوارض،فاستخف بي وقال، وهو يمج سيجارة .. إن وسخ النساء كثير، والمرأة نجاسة مكشوفة. آه كم خجلت يومها، وكم كرهت نفسي! بعد سنتين من الزواج أو أكثر، وبدت علي أعراض الحمل. وفي غمرة الفرح نسيت أوجاعي ولم أعد أبالي بالبقع على سروالي. عانيت كثيراً أثناء الحمل، ولكن هذه المعاناة لم تكن تنغص فرحي إلا قليلاً.. وفي الشهر السادس .. بعد أن اكتمل في بطني، وتميزت صورته، بدأت أنزف وأفلت ابني مني. كان كامل الخلقة حين طرحته ..بصق فارس، وهو يلفه بقطعة قماش ثم ذهب ورماه، وحتى اليوم لم أدرِ هل رماه .. في الزبالة أم في النهر. وقالتَ لي الداية التي اعتنت بي .. إن ظهرك رخو،فتجرأت وأخبرتها عن أوجاعي، والسوائل التي تنزل مني، فأكدت لي .. أن هذه علامة الرخاوة. وبعد أن فقدت ولدي ياغادة .. زادت آلامي حدة، وصار وصفي لا يطاق. وكنت وحيدة.. لا أعرف ماذا أفعل! ثم أجّرنا الغرفة التي تسكنينها الآن لزوجين شابين. وفي البداية .. لم أطق الصبية. كنت أنفر منها كما ينفر المرء من فضيحة أو من عار. ما أكثر غرائب البشر! .. تصوري .. كانت تصدر في الليل أصواتاً تملأ الدار، وتجعلني أنتفض خجلاً في فراشي.

غادة: وما هذه الأصوات ..!

ماري: ماذا أقول لك .. شهيق، ونخر، وصيحات، وكلمات داعرة. أول ليلة سمعتها .. لم يغمض لي جفن. بقيت حتى الصباح أغالب شعوراً مراً بالغثيان. وبعد أيام، وكنت أخجل من النظر إليها، وأتقزز من مبادلتها الكلام، سألتها هل هي مريضة! وما سر تلك الأصوات التى تملأ الدار في الليل! فاستغرقت في الضحك حتى كادت أن تنقلب على قفاها. وقالت .. ولَوْ يا جارة.. كيف يخفى عليك هذا الأمر! هذه هي .. اللذة التي ما بعدها لذة. قولي لي يا غادة .. هل عرفت هذه اللذة!

غادة: (خجلة) ما هذا السؤال يا خالة!

ماري: أتخجلين مني ..!

غادة: لا أدري .. ربما عرفتها بيني وبين نفسي، أو في المنام. وأنت ..!

ماري: أتسألينني .. ! لا شيء إلا التقزز والنفور.ألم يكلم الرب ميوسى قائلاً.. كل فراش يضطجع عليه الذي له سيل يكون نجساً، وكل ما يركب عليه و السيل يكون نجساً، وإناء الخزف الذي يمسه ذو السيل يكسر. من يبدأ زواجه بالسيل، لن يخبر إلا النجاسة والقرف.

غادة: وماذا كانت علّتك يا خالة!

ماري: عندما ساء حالي، أخبرت تلك الجارة رغم نفوري منها عن أعراضي. فقالت .. ولكن يا جارة .. هذا مرض وينبغي أن تزوري طبيباً. وصرخت .. أعوذ بالله .. وكيفأدع رجلاً يكشف عورتي! فضحكت، وقالت .. أنا أذهب معك. وظلت تلح علي، وتخوفني من العواقب، حتى وافقتها وذهبنا إلى الطبيب. ماذا أقول لك يا غادة .. والله تمنيت لو أن أمي لم تلدني. قال لي الطبيب، وكان غاضباً .. أما كان بوسعك أن تبكري قليلاً! إنك مصابة بسيلان مزمن. وقد استفحل، وتفاقم بعد الإجهاض. وحين سألته .. ومن أين جاء هذا المرض! قال لي .. هل عاشرت رجلاً غير زوجك! فغضبت، وأردت أن أشتمه. فهدأ خاطري، وقال لي .. إذن جاءك من زوجك.

غادة: ومن أين يأتي هذا المرض!

ماري: من البغايا .. لاشك أنه التقطه من إحدى البغايا. والله وحده يعلم منذ متى.

غادة: أكان مصاباً حين تزوجك!

ماري: نعم .. ونقله لي في ليلة دخلتي. تصوري ماذا كانت هدية عرسي.!

غادة: وهل عالجك الطبيب!

ماري: أصر الطبيب على معاينة زوجي. وقال لابد من معالجتنا نحن الإثنين. عدت إلى البيت، وأخبرت فارس، ففار دمه وغضب، وحلف لو أن في ديننا طلاقاً، لطلقني فوراً. قال .. أنا رجل كامل، وليس في أي عيب. حاولت، وتوسلت. ولكنه ظل على عناده، فعدت إلى الطبيب ورجوته أن يحاول مداواتي دون زوجي. ووصف لي يا غادة خمسين حقنة، واحدة في الصباح وواحدة في المساء، وتحجّرت عجيزتي وامتلأت بالدمامل، ولم أشف. لأن أصل الداء فيه، ولا تنقطع العدوى. أف .. تضيق روحي كلما تذكرت ما قاسيته تلك الأيام. وليته كان ينفع لشيء منذ تزوجته، لم يلزق في مهنة أو عمل أكثر من شهر. يبدِّد وفري ثم يعود إلى البيت. يتباكى ساعة من الزمان ثم ينسى كل شيء، ويعود للإختيال كأنه ديك الحارة. وأنا أشقى وأشقى كي أنفق على البيت وعليه. وعندما طاوعني، وقبل كارهاً أن يزور الطبيب معي، اكتشفنا أن المرض أعقمه تماماً. وصار حظي في الخلفة ضئيلاً. يومها، اشتريت هذه العلبة، وكنت مصممة على أن أختم هذا الشقاء، وأن أنظف هذا البيت من نجاسته. ودناءته وقلة همته. ولم أستطع .. مرت أيام، وأنا أحاول .. ولم أستطع. كنت أشعر أنه بائس ووحيد وهزيل الروح، فاستسلمت. أبعدت فراشي عن فراشه، ورحت أنتظر ملهوفة ومحروقة ابناً يأتي، ويقول .. أمي .. آه كم شقيت يا أمي .!

غادة: أتلك كانت حياتك يا خالة!

ماري: نعم .. تلك كانت حياتي. وحين لاح فرح وتحقق حلم، فارت فيه الغيرة والنذالة وحرمني من فرحي وحلمي. وأنت أيضاً.. فقدت الفرح والحلم، تصوري .. لم يتحملا أن نحلم. لم يتحملا أن نعيش فرحاً صغيراً. إنهما يشوهان كل ما هو جميل، ويجعلان الحياة وقتاً لا يطاق. أنا أعرف ما هو خلاصي. جهّزت ثوبي وتابوتي ورخامة قبري. أما أنت .. هل تريدين أن تنتهي مثلي!

غادة: (وهي تبكي) آه.يا خالة .. إنك

تضاعفين غمي ويأسي.

ماري: ألا تريدين أن تخلصي من الغم واليأس.

ماري: ليتني أعرف السبيل.

ماري: ألا تريدين أن تفرحي،وتحلمي، وتجدي ما يصبو إليه قلبك وجسدك!

غادة: لا تزيديني حسرة على حسرة.

ماري: دعي التحسر الآن. لن يكون هناك فرح أو حلم مادامـا يخيّمان علينا كظل العفونة. خذي العلبة، وافتحيها ..

غادة: (تتناول العلبة، وتفتحها) ما هذا .. !

ماري: ليس ضرورياً أن تعرفي ما هو ..

غادة: (تتدور عيناها) أتعنين .!

ماري: ما لم أستطع أن أفعله في أوانه، يجب أن تستطيعي فعله في أوانه. لا .. ليس وحدك. سنفعله معاً. ولكني أحتاج إلى عزمك وإرادتك. انظري في داخلك، وتأملي كم أنت مقهورة. ألست مقهورة!

غادة: نعم .. إني مقهورة. ولكن ..

ماري: ألا تريدين أن تخرجي من هذا السجن إلى فضاء حافل بالوعود! ألا يحق لنا أن نزيح عن أرواحنا هذا الشقاء! لا يحق لنا أن نحلم!

غادة: نعم .. ينبغي أن يحق لنا. قولي لي ماذا أفعل!

ماري: سنفعل معاً. هاتي التبلة.

(تنهض غـادة، وتذهب إلى المطبخ كي تحضر التبلة)

ماري: سلَّ عمري يوماً يوماً، وأنا أتردد. وحين جاءتني فرحة صغيرة، بدّدها وأطفأها. اغفر لي يارب .. اغفري لي أيتها العذراء .. ألم أقض حياتي كلها، وأنا أدير له الخد الأيمن! لكن هذه المرة .. أشعر بالغضب والغبن، حرمني الولد في صباي وفي شيخوختي. لا .. لا أستطيع أن أدير له الخد الأيمن.إني أشفق على نفسي، وأشفق على هذه الصبية التي ستنطفئ وهي تنتظر

(تأتي غادة حاملة طبق التبلة).

غادة: ها هي التبلة.

ماري: أقسميها نصفين. هل أنت مترددة!

غادة: (وهي تقسم التبلة في صحنين) لا .. لست مترددة.

ماري: نعم .. يجب ألا نتردد. لم يحتملا أن نحلم، وأن تكون لنا فرحة صغيرة. أنا ماري التي رتبت موتها وكأنها ترتب فرخها، أقول لك .. لن تكون الحياة ممكنة ولن يكون الموت راحة وسلاماً ماداما معنا.

(تعجن ماري نصف التبلة بالزرنيخ).

ماري: أي قطعة من الفشة يفضلها زوجك!

غادة: (تتناول قطعة المعدة) هذه التي نسميها قبعة القاضي.

ماري: أما فارس .. فيحب السجقات الغليظة.

(يبدأان.في حشي القطع بالتبلة)

ماري: ما أوخم هذه الأكلة! الآن أتذكر شهيق تلك الجارة. كانت طيبة وصاحبة لهفة. لكن لم أستطع التغلب على تقززي طوال المدة التي سكنت فيها هذه الغرفة. آه لو سمعت تلك الأصوات.!

غادة: ربما كانت سعيدة.

ماري: نعم .. لم تكن تخفي سعادتها، وكانت تقول .. تلك هي اللذة التي ما بعدها لذة.

غادة: ربما كان صحيحاً ما تقوله.

مـاري: أتظنين .! كـيف تولد اللذة من الدنس والفجور وأفعال البهائم!
غادة: آه يا خالة .. نحن امرأتان شقيتان، لا تعرفان عن السعادة واللذة إلا التخمينات والأوهام.
مـاري: هذا حق يا غـادة. مـا نحن في النهاية إلا امرأتان شقيتان.
(يستمر المشهد فترة وهما يحشوان الأمعاء ثم تتلاشى الإضاءة ببطء).
المشهد الثامن
(في أرض الدار. وُضعت طاولة يجلس حولها كاظم وفارس. على الطاولة مازات وعرق.).
كاظم: هذه ليلة ملوكية، بعدموجة البرد، عاد الجو خريفياً ولطيفاً. هل أنت بردان ..!
فـارس: وهل يجتمع البرد مع هذه النار المباركة! كاسك ..
كـاظم:إي والله .. كاسك يا أبا الفوارس .. الآن احلوّ المكان، وصار المرء يشعر أنه يسكن في بيت. لا أخفي عليك .. بعد حادثة هذا المحتال، فكرت بالبحث عن بيت آخر. ولكني أشعر اليوم أني أحب هذا البيت، وأحب هذه الجيرة.
فـارس: البيت بيتك يا حضرة المساعد. وأعدك ألا تتكرر تلك الغلطة.
كـاظم: يا سيدي .. لماذا لا نسد باب الغلط من أصله، ونرتاح! أفكر أن أستأجر أيضاً الغرفة العلوية.
فـارس: سيكون ذلك عظيماً. ولاشك أن ماري سترحب بالفكرة.
كاظم: كن رجلاً يا فارس.
فـارس: لا تجرؤ ماري على كسر كلمتي. والغرفة على حسابك منذ هذه اللحظة.
كاظم: إي هذا هو الكلام.
(يدخل ثائر حـامـلاً صـحناً فـيـه بصل مقطّع).
كـاظم: هات يا ثائر .. البصل زينة الطاولة. تعال يا بني .. (يحمل كاظم ابنه، ويضعه في حضنه، يقرّب الكأس من فمه) اشرب قرفة ..
ثائر: (مشيحا بوجهه) لا أحبه ..
كـاظم:ألا تريد أن تصبح رجلاً! الرجل تفطمه أمه على حليب السباع.
ثائر: آخ .. حرقني.
كـاظم: طيب .. طيب .. خذ .. ألا تحب اللوز والبندق!
فارس: ماشاء الله .. إنه أكبر من سنه، وجواباته على رأس لسانه.
الأم: (من المطبخ)ثائر .. تعال يا ثائر ..
(ينزل عن حضن أبيه، ويذهب إلى أمه).
كاظم: قل لأمك أن تعجّل بالقشة. اشرب يا رجل ..
فارس: سأشرب نخب مقامك الجديد.
كـاظم: أتيت بها في وقتها نحتاج همتك يا أبا الفوارس.
فـارس: أنا جاهز .. ولكن بماذا أستطيع أن أخدم!
كـاظم: أنت هنا ابن الحي، وتعرف جميع أهله. ويمكن أن تطّلع بسهولة على أفكار الناس،وأحاديثهم.إن الثورة تحتاج إلى حماية يا أبا الفوارس. وفي البلد طابور خامس من الرجعية، وعملاء الناصرية، ومأجوري الشيوعية. وهؤلاء كلهم جراثيم إذا لم نفتك بهم، فتكوا بالثورة. الثورة قوية، ولكن اليقظة واجبة. والشعب الطيب هو الذي ينبغي أن يحمي ثورته، ويفضح

الذين يعـادونهـا أو يتـآمـرون عليـهـا. وأنا أعـرفك مـواطنـاً صـالحـاً، وأعـرف أنك من مؤيدي الثورة.

فـارس: طبعـاً .. أنا أؤيدكم.في حـيـاتي كلهـا، لم أعـارض الدولة ولـم أكن من أهل المشاكل.

كاظم: طيب .. في البداية، لا أريد إلا أن تتـشـمم أخـبـار الناس في الحي، وتنقل لي أحـاديثـهم. ينبـغي أن تزور الناس في بيـوتهم، وأن تفتح معـهم أحاديث، وتتـعلم كـيف تجرجـرهم في الكلام. ولا تنس المقـهى .. المقـهى مكان عليك أن تتـردد عليـه يومياً، وأن تصغي إلى ما يقال خلسة ودون أن تثير انتباه أحد.

فارس: آه يا حضرة المساعد .. أنا أخدمك بعيـوني، ولكن كمـا تعرف اليد قصيـرة. المقهى يحتـاج إلى نفقـات. ومن تزوره في بيته يجب أن تستقبله في بيتك، وتحضر له ضيافة.

كاظم: فـهمت .. فـهـمت ..إني لا أطلب منك خدمة بالمجان. سنصرف لك نفقة. وربما استطعت أن أوفر لك معاشاً شهرياً.

فـارس: (مذهولاً) أنا .. يكون لي معـاش شهري!.

كـاظم: ولم لا .. إن الثـورة كـريمة مع من يخدمها، ويدافع عنها.

فـارس: أتعني أني سـأكـون كـمـوظفي الدولة، ولي راتب أقبضه كل شهر!

كاظم: نعم .. إذا أبديت همة، وقدمت لنا خدمات طيبة،فإني أعدك أن تغدو موظفاً، وأن تخشـخش الفلوس في جيبك آخر كل شهر.

فـارس:(مبـهـوراً) وحيـاة شواربك .. هذه تحتاج إلى فتلة. (ينهض عن كرسيه، ويتهيأ للرقص) أنا الذي أمـضـيت عـمـري بطّالاً ويسـمـيني الناس رمّة لا تصلح لشيء، سأدخل الحكومة وأصير موظفاً. إن عـقلي يكاد يطير. حقاً.. يحتاج الأمر إلى فتلة.

(يصفق بيدية، ويبدأ بالتمايل راقصاً)

كاظم: اتفقنا .!

فـارس: بارك الله فيك. طبعاً .. اتفقنا. منذ الآن اعتبرني خاتماً في إصبعك.

(يصفق كاظم بحمية وبهجة .. بينما يفتل فـارس حـول الطاولة راقـصـاً. تدخل مـاري ووراءها ثائر، حاملة صينية رُصّت فيها قطع القشة، وتضعها على الطاولة).

ماري: يا عترتي .. هل سكرت،أم جننت!

فـــارس: عندمـــا أحكي لك يا مـــاري، ستغيرين لهجتك، وربما تفتَّلتِ معي.

ماري: لا كان ذلك اليوم. احترم شيبتك، وعد إلى كرسيك.

ثائر: (وهو يضـحك) مـامـا .. مـامـا .. تعي تفرجي عمو فارس سكران.

ماري: خزيت العين .. فرجة لا تفوت. إي والله .. سكران .. اجلس يا رجل، وكـفـاك بهدلة.

كـاظم: لا تزيديـهـا يا جـارة. نحن أهل، وفارس اليوم فرحان، فدعيه يأخذ راحته.

فـــارس: (وهو يجلس) عندمـــا أحكي لك،ستعرفين أن الأمر يستحق الرقص.

مـــاري: طيب .. طيب .. اجلس مـــثـل الخلق، ولا تجعل نفسك مسخرة.

نتتركـهـمـا ماري، وتخرج. يبـقى الصـغيـر يحاول تقليد فارس، ويضحك).

كاظم: (بصوت خافت) ما هذا يا فـارس .. هذا الشغل لا ينفع معه اللسان الفالت.

فارس: هل أخطأت!
كـاظم: نعم.. أخطأت. مـا اتفـقنا عليـه يجب أن يظل سراً، لا يعرفه أحد في العالم.
فارس: ولا ماري ..!
كـاظم: ولا أي مـخلوق. إذا انكشـفت أو شـاع أمرك، فلن تستطيع.أن تفـيـدنا في شيء. ينبـغي أن تظل هذا الرجل الدرويش الذي يسـمـيه الجـمـيع رمّة لا تصلح لشيء. حتى لا يتـحاشوك، أو يحـاذروا من الكلام في حضـرتك. لم أعـرض عليك هذا الشـغل إلا بعد تدبّر. فـأنت ..لامؤاخذة .. لا يعبّرك أحد.ولن يخطر بال إنسـان أنك مـخـبر، وأن لك صلة بالأمن. ينبـغي أن تكون كـتـومـاً، وأن تحـافظ على مظهـر الفـقر والكسل وقلة الهـمة. عـلى كل سأدربك على العـمـل شيئـاً فـشيئـاً. ولكن إياك أن تفـوه بكلمـة واحـدة عما دار بيننا.
فـارس: حـاضـر .. قلت لك .. اعـتـبـرني خاتماً في إصبعك.
كاظم: عظيم .. كاسك ..
(يرفعان كأسيـهـما، وبعد الدق يرشف كل منهما جرعة كبيرة من كأسه.).
كـاظم: إى .. يا أبا الفـوارس .. مـاذا تحبـفي القشة!
فـارس: الحـقـيـقـة .. أنا أحب السـجـقـات الغليظة.
كـاظم: أمـا أنا ..فـأحب هذه المدوّرة التي نسـميـها قبعة القاضي. اسمع .. ليس بيننا تكليف. أنا عـادة لا آكل إلا بعـد أن أعـبئ مـخي. كلّ واحـد وله مـزاجـة، فـلا تنتظرني ومدّ يدك. أنت لا تحتاج إلى دعوة.
فـارس: والله ..إني مـثلك. أفـضل الأكل على مخ عـامـر. وأنا كـمـا قلت لا أحـتـاج إلى دعـوة. (مـوجـهـاً الكلام إلى ثائر) وطرزان الصغير .. ماذا يفضل .. ! قبعة القاضي أم السجقات!
ثائر: (مـقـتـربـاً من الطاولة) أنـا أحب هذه .. (وبشير إلى السجقات)
فـارس: عظيم .. طرزان يحب الـسـجـقـات .. ! (يتـناول قطعـة مـصـران، ويمدها إلى ثائر.) خذ .. كلها بالعافية والهنا.
ثائر: لا .. منعتني أمي أن آكل عندكم.
كـاظم: ولماذا تمنعك! هذه امرأة خسيـفـة العـقل. وإذا أطعـتـهـا يا ثائر، لن تصـبح رجلاً.أنت رجل ويجب أن تأكل مع الرجال. خذها من يد عمك فارس.
ثائر: أمي تزعل.
كاظم: دعني من أمك، وخذها.
(يأخذها ثائر، ويبدأ في التهامها).
ثائر: ماما .. أنا أكلت مع بابا.
(يتـناول كـاظم قطعـة أخـرى، ويمدها إلى ثائر).
كاظم: إى كلْ حبيبي .. كلْ ..
ثائر: ماما .. بطني ..
(تأتي غـادة راكـضـة، ومـاري تهـرول إثرها).
غادة: ماذا فعلت!
ثائر: جبرني بابا ..
غادة: (بصوت مفجوع) لا .. لا ..
كاظم: ماذا دهاك!
ثائر: (يصرخ كمن يلتـهب جوفه) بطني .. بطني .. (يقع على الأرض .. ويبـدأ في التقيؤ، بينما يتحول لونه أزرق مخضّراً .. بصوت واهن، ومحشرج) ماما ..
كاظم: ماذا هناك! أفهمونا .. مال القصة!
(تلقف غادة الطفل الذي يتمرغ في قيئه،

ويختلج اختلاجات مختنقة، بينما ترتعش ساقا ماري .. وتسقط على الأرض)

غادة: (مولولة) سممت ابني .. أنا سممت ابني. (تنظر إلى كاظم بحقد) وأنت .. لماذا لم تأكل: لماذا لا تأكل! كلْ .. قتلت لي صغيري ولم تأكل .. انظر إليّ .. أنا سآكل. وهل بقي لي إلا أن آكل.

(تمدّ يدها إلى الصحن، وتحاول أن تغرف ملء يدها .. يمسك كاظم معصمها، ويرمي الصحن على الأرض)

ثائر: (يحشرج متلاشياً) ماما ..

غادة: يا عين ماما .. (تشد ذراعاها على الولد، وتدور في أرض الدار دوراناً هستيرياً) تعالي يا ماري، وانظري .. لا مجال للحلم .. لا مجال للتمني. لا شيء إلا الموت .. لا شيء إلا الظلام والموت .. أين أنت يا أخي! أين الشعر في هذه الدنيا! أين غابة النخيل والشرفة التي ينأى عنها القمر! لا الحلم ممكن، ولا التمني ممكن، لا شيء إلا الظلام والموت.

(يهرع فارس نحو باب الدار. يلاحظه كاظم الذي بدأ يتخلص من ذهوله، ويستعيد تماسكه.)

كاظم: (بحدة) أين تذهب؟ ..

فارس: سأستدعي طبيباً.

كاظم: لا نريد طبيباً .. (يمسك امرأته، ويدفعها نحو غرفتهما) وأنتِ .. كفى ولولة .. وادخلي إلى الغرفة.

غادة: (تتجه نحو الغرفة كالمنوّمة) وما الفائدة.! سيظل لهباً لاصقاً في الصدر إلى الممات .. لن أفارقه، ولن يفارقني. سينام معنا وسيفصل بيننا كجدار من الكراهية والدموع ..

كاظم: (وهو يدفعها) قلت .. ادخلي إلى الغرفة.

غادة: وما الفائدة! ستحرقني ناره أينما كنت ..

(تختفي في الغرفة)

كاظم: والآن .. اصغيا إليّ جيداً. لم يحدث شيء. كان قضاء وقدراً، لا أريد لغواً، ولا أريد لتاً وعجناً. ولو فاحت رائحة أو فضيحة، فأنكما ستدفعان الثمن غالياً. هل بلغك كلامي يا فارس ..

فارس: نعم يا حضرة المساعد .. وأعدك ألا تفلت من فمي كلمة.

كاظم: إذن .. ادخلا غرفتكما. وانسيا ما حدث.

(يساعد فارس ماري التي تشهق بالبكاء على النهوض .. ويمضيان بخطوات متعثرة إلى غرفتهما.)

كاظم: تذكرا .. لا أريد همساً ولا وشوشة.

فارس: مفهوم يا حضرة المساعد .. مفهوم.

(يغيب فارس وماري في غرفتهما .. يظل كاظم وحده. يتناول كأسه المليء، ويرشفه دفعة واحدة.)

غادة: (تتناهى ولولتها من الغرفة) يا عين ماما .. سأحفر صدري وأمددك فيه. قتلك ولم يأكل. لا الحلم مُكن. ولا التمني ممكن .. لا شيء إلا الظلام والموت ..

(يتجه كاظم نحو الغرفة .. وتتلاشى الإضاءة)

المشهد التاسع

(في غـرفـة مـاري. ماري في فـراشـهـا. وفارس متمدد على الديوانة)

مـاري: (بصوت هامس وخاشع) أبانا الذي في السماوات ..

فارس: تأخرا في العودة من البلد.

ماري: ليتقدس اسمك. ليأتِ ملكوتك

فـارس: مـاري .. أحـقـاً كنت تريدين أن أموت!

مـاري: كـان ينبـغي أن نفـتـرق منذ زمن بعيد. أن يموت أحدنا أو كلانا.

فـارس: يا الله! كم غـيّـرك ذلك الولد المحتال.!

ماري: لا تذكره على لسانك.

(فترة صمت)

فارس: أيمكن أن تتركيني بلا تابوت.

ماري: اسكت الآن. ودعني أكمل صلاتي.

فـارس: بعـد هذه العـشـرة، يحق لي أن أحـصـل على تابوت لطيف كـالتـابوت الذي أوصيتِ عليه، ودفعتِ ثمنه.

(فترة صمت)

فـارس: أنـا لا أفـهـم كـيـف طاوعك قلبك على شراء تابوت ورخامة لك وحدك. ماري ..أنا أيضاً أريد أن أرتب موتي.

ماري: اسكت .. ودعني أنم.

فـارس: لا أسـتـطيع أن أنام. تصـوري أن أمـوت الليلة، وليس لدي تابوت. من حـقي عليك أن تشتري لي تابوتاً.

ماري: نمْ الآن .. وغداً يفرجها الله.

فارس: هل وافقتِ ؟ ..

مـاري: (بحنق مـقـهـور) ومـاذا أفـعل! سأحمل عبأك في الموت، كما حملت عبأك في الحياة.

فـارس: هذه هي مـاري التي قلبـهـا من ذهب. مـاري العذبة والطيّعة. نعم .. هكذا هي مـاري التي أعـرفـهـا وأريدها. كـدت أعتقد أني ضيعتك. الآن سأنام مرتاحاً. حقاً .. إني مرتاح.

مـــاري: أبانا الذي في الســمــاوات .. ليتقدس اسمك

فارس: اخبأت عنك سراً. أتعلمين.! كان يمكن أن أغـدو مـوظفـاً في الدولة. والمسألة هينة. لا يطلبون مني إلا مراقبة أهل الحي، ومعرفة ما تحت ألسنتهم.

مـاري: هذا هو العـمـل الذي يليق بك. أن تتـعـيّش من التلصص، وأذى الناس. يا الله .. ما أوخم روحك يا فارس!

فـارس: مـقـبـولـة منك يا مـاري. على كلٍّ فرطت القصة قبلْ أن تبدأ، وبعد وعدِك لم أعـد أبالي. لا يهـمني أي شيء إلا رضاك يا ماري. هل أنت صافية وراضية.

ماري: نم .. ولا تقاطع صلاتي.

فارس: قولي .. إنك راضية عني.

مـاري: (صـائحة بغـضـب ونفـاد صبر) إنـي راضية.

فـارس: الآن سـأنام مـرتاحـاً .. حـقـاً إني مرتاح.

مـاري: (تتـمـتـم بنرفـزة) أبانا الذي في الســمــوات .. ليـتـقـدس .. أبانا الذي في السموات ليتقدس اسمك. ليأتِ ملكوتك .. لتكن مشيئتك كمـا في السمـاء كذلك على الأرض .. اعطنا يارب خبزنا الجوهري كفاف يومنا .. ولا تـدخلنا فـي التـجـارب .. ولا تدخلنا في التجارب ..

(يتلاشى الصوت والضوء ببطء)

الحياة الثقافية

سؤال التوحيدى وسؤالنا

إيمان مرسال

لماذا التوحيدى..الآن.. وفى مصر؟

لعلّ هذا السؤال تبادر لذهن كثيرين عندما علموا بإقامة مؤتمر عن أبى حيان التوحيدى فى القاهرة من ٩ - ١٢ أكتوبر ١٩٩٥ ، وربما قدم د. جابر عصفور إجابة جديرة بالتبني عن هذا السؤال ، وذلك في كلمته الدقيقة التى ألقاها فى افتتاح المؤتمر حيث قال:

"إن أحد معانى هذا الاحتفال هو معنى إبداعى، ونحن عندما نحتفى بالتوحيدى نحتفي بالمبدعين الهامشيين ، أولئك الذين رفضوا السند ولم يقبلوا المتعارف عليه وتحدوا التقاليد الجامدة وخرجوا على الأعراف وبادلهم العصر العداء فبادلوه الإبداع..

أبو حيان واحد من المجنونين بالفن، الممسوسين بالتغيير ، المتطلعين إلى المستقبل الذين يحولون كل شيء إلى سؤال.

والإبداع سؤال. وأسئلة أبى حيان مفتوحة ومطروحة علينا ، ولعلنا بكل ما كتبناه من أبحاث لن نضيف شيئاً إلى أبى حيان إلا المزيد من الأسئلة فهذا هو سر أبى حيان الذى ينقله إلينا ويعلمنا أياه".

لعل الفقرة السابقة تمثل طموح القائمين على هذا المؤتمر والذين بلا شك بذلوا جهداً رائعاً.

وبقراءة الأبحاث المقدمة التى نشرت من خلال مجلة "فصول" بالإضافة للكتاب الذى أعده وقدم له الروائى المتيم بأعادة قراءة التراث (جمال الغيطانى) وهو مختارات من نثر التوحيدى، يحق لنا أن نتساءل :

- هل نجح هذا المؤتمر العلمى فى إعادة أكتشاف التوحيدى بعد ألف عام من حضورة الجسدى ، وفى سياق ثقافى وحضارى مختلف عن لحظة إنتاج نصه؟.

- وهل الأبحاث والمناقشات التى دارت فى مكتبة القاهرة، تعكس سؤالا ما ، لدى نخبة من المثقفين والأكاديميين العرب أنتجته الثقافة العربية الآن ومن ثم كان همهم البحث عنه لدى التوحيدى؟.

خارطة الأبحاث

شكلت الأبحاث خارطة شاسعة من حيث اختلاف زاوية النظر التى تتعامل مع نصوص التوحيدى ووجوده كمثقف مر بمراحل متباينة فى علاقته بسلطة عصره ، ويمكن توزيع الأبحاث على المحاور الآتية:

- أبحاث اهتمت بفهم نص التوحيدى فى ذاته، مستفيدة من أحدث ما قدمه النقد الأدبى من نظريات وأطروحات ، وشمل ذلك معظم الأبحاث التى كان أبرزها لـ (عبد المجيد الشرفى - عفيف بهنسى - نور الدين أفاية - محمد مفتاح - أيعزيت روسون - محسن الموسوى).

بالإضافة لمجموعة الأبحاث التى تناولت لغة أبى حيان ، والتى ظل الكثير منها مدرسياً ومثل أبحاث بعض شباب الباحثين المصريين.

- أبحاث طرحت انشغال

أصحابها الفكرى والآنى أكثر مما نجحت فى اختراق عالم التوحيدى ، أو إيجاد صلة موضوعية بينه وبين هذه الأسئلة منها حسن حنفى - سمر العطار التى ساءلت التوحيدى حول أنثوية الكتابة وحقوق المرأة ودارت حول النص دون أن تدخله - بحث محيى الدين اللاذقانى الذى طرح سؤاله حول علاقة المثقف بالسلطة ثم قدم إجابته الجاهزة مستعيناً بمقتطفات من هنا وهناك من نصوص التوحيدى ، عبوراً على السياق الاجتماعى الاقتصادى (الخراجى كما يسميه سمير أمين -) وثقافته. (التى لا تستطيع إنتاج أشكال مقاومة لسلطة تحكم بالميتافيزيقا إلا من داخل الميتافيزيقا نفسها). وهذا هو السياق الذى عاش فيه التوحيدى.

- ثمة أبحاث طموحة قدمت فى المؤتمر ، تحاول اكتشاف فاعلية التراث فى بنية الذهن الراهن ، والمأزق المشترك بين وعى التوحيدى ووعينا بقراءة التوحيدى من الداخل منها:

(بحث سالم حميش - محمد بنيس - قراءة مصطفى ناصف - بحث "تساؤلات حول الوعى المأزوم عند التوحيدى" الذى



قدمته الباحثة الشابة هالة فؤاد وكان بحق مفاجأة المؤتمر).

- ثمة أبحاث كانت ملفتة للنظر فى خفتها ، وتناقضها ، منها على سبيل المثال بحث (هل كان التوحيدى صوفياً فيلسوفاً) للباحث المصرى يوسف زيدان.

- هذا بالإضافة لمجموعة الشهادات التى قدمها مبدعون معاصرون حول علاقتهم بالتوحيدى (واسينى الأعرج - أحمد عبد المعطى حجازى - إدوارد الخراط - جمال الغيطانى).

خلافات غير مفيدة:

متابعة المناقشات التى دارت فى مكتبة القاهرة تصلح للتأمل على أكثر من مستوى:

- ثمة أدوات منهجية أنجزها النقد الأدبى

والدراسات اللغوية الحديثة كانت تثار كنقاط خلافية غير متفق عليها ، وكأن لا تراكم يحدث داخل حقل الدراسات الأدبية . تجلى ذلك في مداخلات د. عبد السلام المسدي ليوضح خطأ ما في استخدام أدوات تحليل النص هنا أو هناك لبعض الباحثين ، باعتبار ذلك من البديهيات ، كما أنه لفت النظر في أكثر من مناقشة لتعامل باحثي الفلسفة والأدب مع اللغة في نص التوحيدي بمجانية ، وبدون امتلاك لأدوات التحليل اللغوي، وكأنها حقل بحثهم الأساسي.

– بعض المناقشات كانت تصحيحات للباحثين حول معلومات بسيطة لم يلتزموا بتدقيقها في أبحاثهم مثل رد فعل معظم الحاضرين حول بحث (يوسف زيدان) الذي حاول فيه التشكيك حول نسبة "الإشارات الإلهية للتوحيدي" مقدماً بعض الدلائل الهشة ، ومثل تعليق د. جابر عصفور علي البحث اللغوي الاحصائي الذي قدمه الباحث سعد عبد الرحمن مشيراً لتشابهه مع بحث د. طيبا شذر عن التوحيدي.

– معظم المناقشات دارت بين الباحثين الذين اشتركوا رسمياً في المؤتمر، ولم يلفت الانتباه أي باحث من خارج المنصة ، كما جاءت تعليقات بعض شباب الباحثين سطحية وخاوية.

– ثمة أسئلة هامة حول التوحيدي وعصره تم طرحها في المناقشات ولاشك أنها تحتاج بحثا على المدى الطويل منها:

– مداخلة د. صلاح فضل مع د. عفيف بهنسي الذي أقام تشابهاً شيقاً بين التوحيدي وكروتشه وأبرزه في المثالية، أبدى د. صلاح خشيته من البحث عن التشابهات ، فربما كانت نقاط الاختلاف أعمق بكثير ، فبينما نجد عند التوحيدي ، مثالية المقدس، نجد عند كروتشه مثالية المطلق الإنساني ، وأشار إلى أننا عندما نلمح التشابهات يجب أن ندرك الاختلاف العميق الذي قد يلغي أثر التشابه.

وفي مداخلة د. فضل مع د. أفاية ، حول تصور الأخير عن تعويق الدائرة الميتافيزيقية المحيطة بالتوحيدي للنمو الجمالي لديه ، قال د. فضل : ألا يمكن أن يضاف إلى ذلك عائق يخضع لعملية التفسير السوسيولوجي والجمالي ، وهو أن السياق المعرفي والجمالي لم يخلق وسائل للخروج عليه.

أسئلة على الأسئلة

كما شارك **د. جابر عصفور** في النقاشات بعدة أسئلة هامة حول التوحيدي منها:

– هل نحاول التقاط عنصر الثبات عند التوحيدي، ونرى فيه العنصر المهيمن ، أم أننا نتوقف عند مرحلة تاريخية عاشها ونسيدها علي باقي حياته. إن كانت الأولي فعلينا تأمل العلاقة الجدلية بين العنصر المهيمن وبقية العناصر عند التوحيدي.

وإذا كانت الثانية فيجب أن نحترس من جعل (الإشارات) المدخل الوحيد لأبي حيان.

– هل هناك علاقة بين الوعي الحاد بالغربة والغرابة في نصوص أبي حيان؟. ماذا علي مستوى النص الذي هو تجسيد للوعي؟

– لا حظت أن أبا حيان النص الحاضر استدعى غائبا عنه وهو (دريدا) فتحدث د. مصطفى ناصف عن العنصر التدميري في كتابته، وتحدث الكردي عن العلاقة بين الصوت والكتابة وتحدث سالم حميش عن العبث ، فهل نحن بإزاء تجربة عبثية أم إزاء نص يحاول أن يدمر نفسه بنفسه ، لأنه لا يعترف بحقيقة مطلقة بالمعنى الفلسفي.

وهل نحن أمام هذا النص

بإزاء نوع جـديد من نقض مركزية اللوجوس؟

أما مداخلات د. محمد برادة الهامة فقد تمثلت في عدة أفكار:

- أشار برادة في مناقشته لبحث محمد مفتاح عن بصائر التوحيدي إلى عدم صلاحية المنهج الذي استخدمه د. مفتاح للتطبيق على النص الإبداعي، وأن هذا يعطي نتائج على مستوى التصنيف فقط.

- وحول بحث د. أحمد درويش عن بنية الحاكي والمحكي في (الامتاع والمؤانسة) دعا د. برادة إلى أهمية أن نؤصل للمحكي ولجذور الرواية في الأدب العربي، وكيف كانت بداياتها سواء كانت خيالية أو تاريخية ، ولاسيما أن تراثنا زاخر بهذه المحكيات.

- أكد برادة في تعليقه على د. سمر العطار حول دراستها عن "الصداقة والصديق" أنه يعتقد أن المسكوت عنه في التراث هو شيء أساسي، وهو يشكل المسافة النقدية بيننا وبين التراث، ولكن ألا يمكن أن تغتني قراءة التراث إذا طعمناها بمنهج استنطاق صاحب العمل للنص.

وتساءل كيف نحدد الأنثوي في نص ما ؟.

وحول نفس البحث أشار د. محمد بنيس إلى خطورة البحث عن الأنثوية عند التوحيدي بدون الانتباه لكيف كتب التوحيدي هذا الكتاب،فهو قد ثبت أقوال الآخرين ، بما يدل على النقصان ، وأن هذا الكتاب مبني على المتتاليات ، التي تخضع لتقطيع لا يقوم إلا على التأويل، ولكنه تأويل للخطاب بكامله وليس في جزئية منه ، وبالتالي جاء موضوع (المرأة) عرضاً ، بينما معركة التوحيدي الأساسية هي في تقنية الكتاب وكيف يثبت كتابة الآخرين في كتابه.

من الاقتراحات التي تستحق تفكير الباحثين لسد الثغرات الناقصة في قراءتنا للتراث العربي، اقتراح د. إحسان عباس بالاهتمام بالنوادر التي قدمها الكتاب العرب مثل ابن العميد أبو الفضل، الصاحب بن عباد ، الاصفهاني ، مشيراً لكتب كثيرة اهتمت بجمع هذه النوادر.

كما لفت د. كمال أبو ديب الانتباه إلى أن مسألة الآخر في كتاب (الصداقة والصديق) على سبيل المثال، لا تختزل في جانبه الثنائي (الصداقة) بل تتسع للآخر المختلف . وأن الثقافة العربية الكلاسيكية لم تنتج قيما للاعتراف. وتساءل ألا تساعد نظرة التوحيدي للآخر ولاختلافه، في إعادة النظر في مسألة الاعتراف والتسامح. ومعرفة الآخر داخل ثقافتنا.

وظل سؤال د. حمادي صمود حول سلطة الكتابة وقدرتها على أن تكتشف نفسها وأن تفرض سلطتها على السلطات الأخرى، وهل الكاتب يستطيع وهو يمارس الكتابة أن يقهر السلطات الأخرى، سؤالاً جديراً بالاهتمام.

وأخيراً انتهى مؤتمر التوحيدي

.قد يكون إنجازه الأساسي هو ما يخص توجيه القارئ إلى نص التوحيدي وذاته وعصره ، ولكن هل استطاع أن يربط بين سؤال التوحيدي والأسئلة الراهنة في ثقافتنا العربية؟.

يمكن مراجعة الأبحاث والمناقشات .. وإذا كانت الإجابة هي "لا" فالمشكلة ليست في المؤتمر بالتأكيد . ولكن في عدم وجود سؤال متبلور أصلاً يخصنا ونحن نقرأ التراث وهذا موضوع آخر.

نبض الشارع الثقافي

لطيفة الزيات نموذج جمع الأدب والسياسة

مجدى حسنين

سوف تظل العلاقة بين الأدب والسياسة فى الثقافة العربية، تمثل إشكالية دائمة، طالما ظل هناك منظوران متنافران متنافيان لهذه العلاقة، يحاول كل منهما أن يجذب الآخر ناحيته، بلا تأكيد على الروابط بينهما، بل سعى للتفتيت والتفكيك، وكأن الأدب يحرث فى واد غير الذى تحرث فيه السياسة.

وسعيا لمنظور جديد للعلاقة بين الأدب والسياسة، جاءت ندوة الأدب والوطن، التى عقدها مركز البحوث العربية فى الفترة من ٦-٨ أكتوبر الماضى، وأهداها إلى "د. لطيفة الزيات" باعتبارها النموذج الذى جمع بين الإبداع الأدبى والنضال السياسى فى أفضل صورة.

شارك فى الندوة عدد كبير من الباحثين والنقاد والمبدعين المصريين والعرب، الذين تنوعت مشاركتهم بين التنظير فى أطر العلاقة بين الأدب والسياسة، وبين المجال التطبيقى على ابداعات د. لطيفة الزيات، التى خلقت نموذجاً هاماً فى العلاقة بين الأدب والسياسة، إلى جانب شهادات البعض حول مسيرة د. لطيفة الزيات وتأثير



اسهاماتها على الأجيال التي تلتها.

فى كلمته الافتتاحية أشار "د. سيد البحراوى" - منسق الندوة - إلى وجود منظورين للعلاقة بين الأدب والسياسة، وهما منظوران متضادان، يحيل الأول الأدب والسياسة، إلى الوظيفة الدعائية أو التحريضية، ويصبح الوطن أو الطبقة فى سياق هذا المنظور هو الموضوع. أما المنظور الثاني فهو ينفى العلاقة، ويعتبر الفن شكلاً للعب والمتعة، ولا يحيل إلى ما سواه. ويؤكد "د. البحراوى" أن فى كلا الاتجاهين انحرافات، تلتقى معاً لتكون

طريقاً ثالثاً يمهد لمنظور جديد للعلاقة بين الأدب والسياسة، وهذا المنظور الثالث - بالطبع - لابد أن يمر بسياسة الوطن وأدبه، أى بمفهوم المواطنة كما يقول د. فيصل دراج، وبهذا المعنى أيضاً ينتقى مفهوم السياسة فى الأدب، كمفهوم مستقل كما تقول د. لطيفة الزيات، فالأدب - وخاصة تشكيلة الجمالى وليس فقط موضوعه - هو فعل سياسى ونضالى فى المقام الأول.

ويستعرض "د. محمد برادة" فى بحثه أطر العلاقة الموغلة فى القدم، بين الأدب والسياسة، التى عرفتها مختلف الثقافات، عائداً إلى نشوء الحقل الثقافى بفرنسا طوال القرن ١٩، وبلورة العلاقة الصراعية بين الأدب والسياسة، والتى أوجدت لها قنوات ومنابر تسمع صوت المبدعين وتحدد مواقعهم ضمن شروط جديدة - غير مسبوقة - هى الاستقلال الذاتى للحقل الثقافى والإبداعى، بدلاً من التبعية المطلقة للسلطان أو الكنيسة أو محتضنى الفن، وهنا أصبحت علاقة المبدع بالسلطة وبالسياسة وبالمجتمع، علاقة بنيوية، تتحدد بموقعه وباختياره الأيديولوجى ضمن الصراع والامكانات المتيحة للفعل وللإنتاج الثقافى.

وعلى هذا المستوى الفلسفى، عرفت اشكالية علاقة الأدبى والسياسى ثلاث لحظات أساسية هى: التصور الماركسى ثم التصور السارترى الوجودى، والاستطيقا الخالصة أو التأملية المنحدرة من فلسفات تهتم بالميتافيزيقا وبالكينونة وتجلياتها، وكذلك من تنظيرات وأفكار بعض المبدعين والفنانين. وهذه اللحظات الثلاث ظلت وما تزال فى جدال وصراع، موجهة لإشكالية العلاقة بين الأدبى والسياسى، ومرجحة أحياناً علاقة التبعية والتطابق، وأحياناً علاقة الانفصال والمواجهة.

وبعد تفصيل للعناصر البارزة التى تداخلت عبر المسار العام لهذه الاشكالية فى الفكر والابداع العالميين، يصل "د. برادة" إلى أهم التطورات التى وجهت الفكر النقدى العربى فى تحليله وتمثله لهذه الاشكالية، التى تعيشها الثقافة العربية ضمن شروط مغايرة، إذ بدأت تظهر منذ العشرينيات أهمية الأدب فى النوعية، وتصوير بؤس الناس وصراعهم، التى تجعل الأدب امتدادا لهموم المجتمع ومعضلاته، وتدرج دوره ضمن القوى المعنوية المهيئة للتغير، الفاضحة للاستغلال والمظالم. وإلى جانب هذا التوجه الاجتماعى للأدب، كانت هناك أصوات تتعادى مع بعض الطلائع الفنية والأدبية بأوروبا، كما الحال مع السريالية والفن للفن، لكن الشروط الاجتماعية إلى حدود الخمسينيات كانت تجعل الرأى العام القارئ مشدوداً إلى مفهوم أدبى ملتصق بالمضمون الاجتماعى الواقعى، مستنوح للقضايا السياسية الكبرى.

وخلال الستينيات بدأ التعرف على بعض الملامح من حركة الطليعة الأدبية فى أوروبا والعالم، فأخذ مفهوم الواقعية والالتزام يهتز، وأخذ المبدعون يرفضون الانصياع لإنتاج أدب محرض، ويضيقون بالتأويلات المؤدلجة المقلصة لدلالات النص وخصوصيته، ومع حرب ١٩٦٧ وما كشفت

عنه من انتكاس، بدأ انجلاء الأوهام تجاه السياسي والإيديولوجي، وأخذ الأدب يستعيد مواقفه الانتقادية ومبادرته في تشخيص المسكوت عنه، واستبطان أسئلة الذات والقلق الوجودي، مما فتح أبواب التجريب على مصراعيها، وأصبحت حداثة الأدب هي الأفق والمخرج داخل مجتمعات عربية مضيعة وفاقدة للبوصلة.

لكن النقد العربي ظل مشدوداً في نظر "د. برادة" إلى اعتبار الأدب أداة في تغيير الوعي وتثوير المجتمع، الأمر الذي جعل النقد العربي منذ السبعينيات يعتمد على تحليل النص، مقتفياً خطى النقد في أوروبا، ومستعملا بعض المناهج الألسنية والبنيوية والسيميائية، ضمت عملية تجديد المعرفة، ولذلك ظل سؤال: لماذا نقرأ الأدب، وماذا نفعل به؟ مغيبا رغم ضرورته الملحة في سياق سقوط السياسي وانحصار إمكاناته وفاعليته.

ويخلص د. برادة إلى التأكيد على أن الجدلية بين الأدبي والسياسي، لا يمكن أن تؤول إلى تركيب استناداً فقط إلى صراع وحوار يعتمد على خصوصية كل مجال، وقد تميل إلى الامتناع بأن الأدبي المرتبط بالحياة وتفاصيلها والقادر على مساءلة الخطابات الأخرى، يستطيع مع التجربة الاستطيقية أن ينجز النقد العميق للبنيات القائمة على أساس معاير للاعتبارات السياسية، وحينئذ تكون الجدلية بينهما شبه معاقة، وفي انتظار حل معضلات أشمل..

لكننا إذا أغمضنا العين على الأزمة المتعددة الوجوه التي تواجه الأدبي والسياسي، وتشبثنا بالاعتقاد في التقدم وفي فاعلية الايديولوجيا، فإننا سنستمر في الاحتماء بالالتباس المهدئ الذي يوهمنا بأن الأدبي، لا يمكنه أن يوجد ويؤثر ويبرر نفسه إلا مرتبطاً بالسياسة، ويعتقد "د. برادة" أن الأدب قادر أن يحدث ثقباً وسط هذا السديم المعتم.

وحول الأدب والوطن والسياسة، يقف "د. فيصل دراج" ضمن محاور بحثه عند قضية الالتزام، التي تأتي مكملاً لما بدأه "د. براده" في بحثه الأول، موضحاً أن الأديب اللاملتزم لا وجود له، فالتزام الكاتب قائم في عمله، سواء أعلن عنه أم لاذ بالصمت، لأن موقف الأديب من العالم يأتي إليه أكثر مما يختاره.

ويعطي "د. دراج" المثل بلطيفة الزيات للأديب الوطني من حيث هو نص ثقافي كبير، وعلى الرغم من أن لطيفة الزيات قد أعطت نصوصاً مركزية، مثل الباب المفتوح، وحملة تفتيش، الذي هو أحد أجمل النصوص المكتوبة باللغة العربية في العقد الأخير، فان نصها الكبير، يظل في ذات متجددة وخصبة ومقاتلة، ذات تمتد من الأسلوب الأدبي الرفيع إلى ممارسة وطنية شاملة، وإلى مدخلات تدافع عن ذاتية الإنسان المتحررة، وإرث طه حسين وموروث الاشتراكية العلمية وأحلام الشيخ الفلسطيني المضيعة، وفي هذا كله، فان لطيفة الزيات تجذرهو تعمق مفهوم المثقف الوطني الحديث، المنفصل عن كاتب تقليدي توسل السلطة بداية له ونهاية، والمناقض

لمثقف تقني حديث وهو الشكل الحديث للكاتب التقليدي. فهذا الكتاب - حملة تفتيش - يرصد الصور المتبادلة بين مرآة الثقافة ومرايا اليوتوبيا، مؤكدا أن الأدب لا يحيل على الوطن، من حيث هو تداخل بين أرض وتاريخ، إنما يحيل أولاً وقبل كل شئ على المواطنة، على الانسان الذى يظل رغم تتابع هزائمه يحلم عاملاً.. باعادة صياغة الوطن والانسان والتاريخ.

وإذاكانت شهادات وأبحاث: إلياس خورى ورضوى عاشور ود. عواطف عبد الرحمن ود. ليلى الشربينى وفوزية مهران وسعيد الكفراوى وإبراهيم عبد المجيد وياسين الشيبانى ود. أمينة رشيد وهالة البدرى ونعمات البحيرى وصالح عبد العظيم وعبد الرازق عيد وجمال باروت.. قد سارت - بشكل أو بآخر - على ذات النهج الذى سار عليه بحث د. فيصل دراج، وخاصة فى جانبه التطبيقى على أدب لطيفة الزيات، فى ايجاد العلاقة المثلى بين الأدب والسياسة، فأن بحث "مى التلمسانى" قد رصد الأفق الحر للأدب فى كتابات الأجيال الجديدة، التى وصفتها فى عنوان بحثها بأنها كتابة على هامشالتاريخ، غابت فيها مصر - الوطن - غياباً واضحاً، كما غابت عما يدور على الساحات السياسية والاجتماعية المحلية والاقليمية والعالمية، ولا تمثل الشخصية المصرية حضوراً خاما فى هذه الكتابات إلا بالسلب.

وترصد "مى" ملامح هذا الغياب تطبيقاً عل كتابات بعض أبناء جيلها، مؤكدة أن النص الحالى يستمد مشروعيته من رفضه ونقده الصامت لما يجرى حوله، ويؤكد وجوده وتميزه فى محاولاته اللجوء إلى الفلسفة والفنون السمعية والبصرية والتناص، إلى آخر تلك السمات التى تشير إلى قدر كبير من التجاهل المقصود واللامبالاة المتعمدة والرفض الصارخ لكل ما يمثل فكراً اجتماعياً، وسياسياً محدداً، يشى بانتماءات محددة.

هناك ثلاثة أبحاث أخرى تحتاج إلى وقفة أخرى هى بحث سيزا قاسم عن لطيفة الزيات الناقدة، وبحث فريال غزول عن المقاومة عبر المفارقة، وشيرين أبو النجا عن رواية الحب فى المنفى لبهاء طاهر.

أمة تبغى النهوض.. ومحامون معرقلون

لم يبق إلا المحامون.. هذا ما تنذرنا به الأيام الأخيرة فى القرن العشرين، أن يتصدى بعض المحامين لعرقلة مسيرة الحرية والعقلانية، بدلا من الدفاع عنها، وأن يصبح "روب" الدفاع الأسود الشهير، هو "روب" الاتهام، ووشاح الظلمة والجهالة، وأن تنحرف القائمة التى ضمت سعد زغلول ومحمد فريد ومصطفى كامل وأحمد نبيل الهلالى وعصمت سيف الدولة وعبد العزيز محمد.. وآخرين، لتضم أشباه السيد عبد الرحمن، الذى عكف فى الفترة

الأخيرة على مقاضاة الكتاب والمبدعين، منصبا من نفسه مدافعا عن السماء، وهى منه براء، وآخر سلسلة دعاويه، هى الدعوى التى رفعها ضد الشاعر عبد المنعم رمضان، بسبب نشرة قصيدته "التعويذة" فى عدد إبريل من مجلة "إبداع" التى يرأس تحريرها الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى، الذى تضمنته الدعوى، هو والمجلة التى يرأس تحريرها. وتحيل المحكمة أوراق القضية =- برمتها إلى الأزهر الشريف لاخذ رأيه فى الموضوع في تطور جديد لهذه الدعوي

وصف صاحب الدعوى الشاعر "عبد المنعم رمضان" وأقرانه بالمساطيل، الذين يخرجون من المقاهى فى الساعات الأولى من الصباح، ليتغزلوا فى أنوار أعمدة الكهرباء، وفى القوام المشوق للدواب التى تجر عربات القمامة مؤكداً أن القصيدة تضمنت فى أبياتها تعديا على الإسلام، والحديث عن اسم الله العظيم بما لا يليق بالكمال والجلال اللازمين مما اعتبره إهانة شخصية له، طالب فى صحيفة دعواه تعويضاً مدنياً مؤقتا قدره (٥٠١) يدفعه عبد المنعم رمضان وأحمد عبد المعطى حجازى متلازمين.

هذه القضية تفتح الباب من جديد، كما فتحته من قبل مع د. نصر حامد أبو زيد، ورجاء النقاش، ونجيب محفوظ، وغيرهم الذين تصدى لهم بعض هؤلاء المحامين، وبالطبع الباب لم يغلق بعد، والمؤكد أننا لا نريد إغلاقه بهذا الشكل البسيط، بل نحتاج إلى إعادة النظر فى طبيعة قانون نقابة المحامين ذاته، الذى يوجب التزام أعضاء النقابة بقانونها الذى يلتزم بالعرف العام للمجتمع، ولا يتعدى تقاليده وأعرافه وروح دستوره. الذى يطالب - بل ويؤكد فى كثير من مواده - على حرية الرأى والتعبير، دفعاً لتقدم المجتمع وتطوره وسعيا لتغييره إلى الأفضل والأرقى. وفى مثل هذه الحالة التى نحن بصددها. يجب أن تتحرك نقابة المحامين، باعتبارها سدنة القانون وحماته، للتصدى لمثل هذه الخزعبلات التى يمارسها بعض أعضاء النقابة، رافعين لواء العدل وميزانه فى وجوهنا، ولهم فى ذلك مآرب آخرى.

الأمر الأخطر من ذلك هو دور هيئة الكتاب المصرية فى الدفاع عن مجلاتها الثقافية التى تصدرها، بحجة أن الشئون القانونية تختص - فقط - بتنظيم علاقة العمل بين موظفى وعمال الهيئة نفسها، مما دفع حجازى وعبد المنعم رمضان إلى توكيل محامين خاصين للدفاع عنهما، إلى جانب هيئة الدفاع المتطوعة عنهما وعن الغايات الجميلة فى حياتنا التى يحاول البعض قطفها، ودهسها بأقدامهم.

وليس لنا من دافع إلا التصدى لمثل هذه المحاولات المعرقلة ليس لمسيرة مجلة أو شاعر، بل لمسيرة أمة تبغى بمثقفيها الحقيقيين النهوض والتقدم.

إبراهيم عبد المجيد فى بنها

فى إطار النشاط الثقافى الذى يقيمه قصر ثقافة بنها، جاءت ندوة الروائى إبراهيم عبد المجيد، مشحونة بالتفاعل

والتجديد، تحدث "إبراهيم" عن بدايته فى الكتابة الروائية فى الستينيات، التى ناصرت التحديث فى القصة القصيرة والرواية، ممثلاً فى كتابات يوسف أدريس وإدجار آلان بو وتشيكوف، لدرجة أنه صارح "يوسف إدريس" يوماً بأنه وقع فريسة لأعماله لأكثر من عام، ولم يستطع إنزاله من على كتفيه إلا بعد صراع مرير، توجت بثلاثة جنيهات هى قيمة الجائزة الأول التى فاز بها فى مسابقة نادى الأدب بالاسكندرية.

وفى مرارة جيلية حكى "إبراهيم عبد المجيد" عن انتمائه فى الأصل إلى جيل الستينيات - هو وآخرون - لكن كتاب هذا الجيل أبعدوهم جميعاً من هذه الستينيات، التى يراها لم تعرف الرواية، ولم يعرف كتابها بأنهم روائيون، لأن الرواية الحديثة فى مصر، تجلت على أيدى كتاب السبعينيات.

أصدر إبراهيم عبد المجيد روايات المسافات وليلة العشق والدم والصياد واليمام وبيت الياسمين وقناديل البحر والبلدة الأخرى، إلى جانب ثلاث مجموعات قصصية.

هناك روايتان وقف عندهما "إبراهيم" طويلا فى حديثه لما لهما من تأثير واضح عليه، وخاصة أنهما ينتميان إلى ذلك النوع من الرواية القصيرة، المشبعة بالتكثيف، والتى لا تهتم بشروط النقد الأدبى، بل تتمثل شرطها الرئيسى وهو الحرية بلا حدود، وأن الموهبة هى التى تحدد مسئولية الحرية لدى كل كاتب. هاتان الروايتان هما:

"ليس فى رصيف الأزهار من يجيب" لمالك حداد، و"صحراء التتار" بما تركتا من شمس مضيئة وبصمات واضحة تجلت بوضوح فى "بيت الياسمين" و"البلدة الأخرى".

ويعكف حالياً "إبراهيم" على كتابة روايته الجديدة عن أربعينيات الاسكندرية - بلده الجميل - الذى نحبه، ونشم عطر بحره فى كتاباته.

القاص "سعيد الكفرواى" حضر الندوة وأكد فى كلمته عن مشروع إبراهيم عبد المجيد الروائى، أنه مشروع لمراقبة الواقع بكافة تفاصيله، وخاصة ملاحظة المكان والزمان والتناغم بين منطقة اليقظة ومنطقة الحلم فى تأمل الباطن الانسانى وسؤاله الأبدى عن المصير. ويصف "البلدة الأخرى" بالرحيل العظيم أو التغريبة الكبرى التى تمت للمصريين فى عهد النفط، كما تمت من قبل فى عهد العثمانيين، وهى تمثل إضافة هامة فى الكتابة الروائية العربية.

الأمر نفسه أ كده الناقد "عبد العزيز موافى" فيما يخص فكرة المكان التى وقف عندما إبراهيم عبد المجيد كثيراً فى أعماله، وكأنها المنطقة البرزخ بين المدينة والقرية، بين الحلم واليقظة، بين الشخصيات الهامشية والفاعلة فى الحياة الانسانية، بين واقع الحياة وما وراء الواقع.

ويضع "عبد العزيز موافى" رواية "الصياد

واليمام" كواحدة من أهم عشرة روايات انتجها المشروع الروائى العربى، التى تقف على قدم المساواة مع "العجوز والبحر" لهيمنجواى، الأمر الذى يجعل مشروع الرواية العربية أكثر تقدما من الرواية الأوروبية، ولا تقل عن الرواية اللاتينية، بما تمتلكه من آليات فى منظومتها، تضاف لجيل السبعينيات وليس جيل الستينيات.

الموت عند الصوفية

لم تحتل قضية المساحة الأكبر فى الفكر الصوفى، كما احتلها الموت، باعتباره من المشكلات التى بلغت مبلغ القوة والأهمية فى نسق التفكير عند الأقطاب الصوفيين، فهو أول الغاية التى يصبو إليها الصوفى فى حياته الروحية.

وحول هذه القضية جاءت رسالة الدكتوراة التى تقدم بها الباحث مجدى إبراهيم تحت عنوان مشكلة الموت عند صوفية الإسلام، أشرف عليها د. عاطف العراقى، ود. سعيد مراد، لنيل درجة الدكتوراة بقسم الفلسفة بكلية آداب الزقازيق.

لم يقف الباحث عند مشكلة الموت من جانبها الوعظى، وإنما بحث فيها من جانبها الفلسفى، فتتبع مصادر الفكرة منذ القدم حتى وقف عند إضافات الصوفيين لهذه المشكلة.

قسم الباحث رسالته مبحثين رئيسيين، تناول فى المبحث الأول مشكلة الموت فى الضمير الإنسانى بصفة عامة، من خلال ثلاثة فصول، أما المبحث الثانى فقد تعرض فيه إلى مشكلة الموت فى التصوف خاصة، واقفا عند مواضع الاتفاق والاختلاف بين الصوفية والفكر الشرقى القديم، أو بينهم وبين تصورات اليونان للموت، أو بينهم وبين ماطرأ من تطور سواء فى المسألة الإلهية أو المسألة الأخروية فى الأديان الكتابية.

ويصل الباحث فى نهاية رسالته إلى عدد من النتائج أهمها، أن الصوفية ينطلقون من مزية خاصة بهم وحدهم، وهى الوصول إلى الله على شرعة الحب واستقلال الضمير وتقدير الوجود الروحى، أكثر من تقدير غيرهم للوجود المادى، وأن قياس عقيدة البعث والآخرة عند أمة من الأمم، يجب أن تنظر أولاً فى تصورها للفكرة الإلهية، فأن كان هذا التصور على قدر من الرقى والتقدم كانت عقيدة البعث والآخرة على نفس هذا القدر من التقدم والرقى، ويندر أن تجد أمة من أمم التاريخ الغابرة، تؤمن بالوحدانية، ولا تؤمن بيوم آخر للحساب والجزاء، ولم تظهر فكرة الخلود إلا صدى لهذا الايمان عند جميع الأمم بلا استثناء. وأن هناك فرق بين الحياة التى يحياها الصوفى، وبين الحياة التى يحياها غيره من أهل الدنيا، بين الحياة الكريمة والحياة المهينة، فالصوفى يرى فى حياته أنها جديرة بأن يحياها بكامل امتلائها، ولا يرضى بها بديلا، ويفهم من الحياة الروحية أنها موصولة بشرايين البقاء والخلود. وأن نسق التفكير الصوفى يكشف عن مشكلة الموت التى يصعب أن يكشفها تصور العقل، وأن فهمهم لحقائق البقاء والخلود، يأتى مصقولاً بالإيمان.

تواصل

فى افتقاد صوت الشيخ إمام عيسى، والحنين لحضوره الخاص فى آذان محبى فنه، وصلتنا قصيدتان. ورغم نبل المشاعر التى وراء الكتابة، إلا أنها ظلت انفعالية، ولم تستطع إقامة علاقةابعد من التذكر مع الشيخ إمام، يقول الحاج على (شبين الكوم):

الموت ما خلاشى
رايح ولا جاشى
أصل الحيطان عالية
والخط مش فاضى
واسمع كلام المهمومين ينده
على أرضى البراح
وبيغنى

وبعنوان "بهية" التى غنى لها الشيخ إمام كوطن، وكحبيبة، وكحلم، يهدى «مؤمن حسن القاهرة »قصيدته إليه، ويقول فيها:

اهربى فيا
وفلّى جسمى م الرصاص
دى قمله
ودا برغوت
ودا خندق عيار طايش
ما تلعبيش الزحلقه على سدر
بايش
البحلقة كسره عين العسكرى
اهربى فىّ

قصيدة ثالثة ومتميزة وصلتنا عن الشيخ امام ايضا وهي للشاعر محمد لاشين يقول فيها

علمني زذل الخوف
واخرج عن المالوف
وارمي الكلام مكشوف
في حضرة الحراس
علمني شق التراب
واراي ادوب في الصحاب
وطربي فوق السحاب
راكب وترحساس

سمتان مشتركتان تجمعان بين كثير من القصائد التى وصلت (بريد أدب ونقد) الأولى: الكتابة من مكان مهموم بقضايا كبرى، من منطلق أن للفن وظيفة أساسية هى الدفاع عن العدل والخير والجمال. وبالطبع لا أحد ضد هذا التبنى، ولكن أمام الكتابة تكون هناك أسئلة أخرى، عن الكيفية التى يتم بها ذلك، بمعنى أن تبنياً ما مهما كان نبيلاً ليس وحدة إيجابية معيارية يقاس بها النص، فالنص شبكة علاقات، أداء خاص، نقيم علاقة معه حسب قدرته على ترسيب روحه ووطأته علينا، أما أن يختفى الشاعر خلف شرف ونبل القضية بدون تورط حقيقى، وبدون تقديم ملامح تخصه، فهو ما ينتج نصاً بارداً، عمومياً، لا يستطيع تجاوز أفكاره الأساسية. نريد أن تختبر هذا التصور، وأن نسمع لرأى أصدقائنا الشعراء الذين اتسمت قصائدهم بهذه السمة وهم:

- نبيل عبد المجيد (سطور من دفتر الأحوال)
- عادل عثمان (يا مصرى أنا فلسطينى)
- صلاح على جاد (من مختارات المسرح العربى)
- عبد السلام حامد (الحلم والقيد)
- أيمن عبد الرسول (هل يتحقق)، (الكابوس)
- مأمون الحجاجى (ممنوعات)
- صلاح محمود عفيفى (تمتمة)، (تفاريح الضى) (لؤلؤة فى دمى)
- مروح يوسف الكبدا (غربة)
- محمد أحمد الزهار (سور من كتاب الموت والوجع)
- أحمد كمال زكى (أبواب القلب الحاير)

السمة الثانية:
هي محاولة صنع غطاء صوفي

للتجربة الذاتية، وذلك بانتحال لغة أنجزها المتصوفة فى تعاملهم مع اللغة للتعبير عن تجاربهم الصوفية. وهذه المحاولة تشكل إعاقة للكتابة والقراءة على حدّ سواء، حيث تظلّ اللغة عمومية داخل لغة التصوف، وكأنها نثارات مشوّهة من تراث متوفر فى المكتبات، بدون اختراق هذه اللغة أو تنويرها داخل سياق تجربة الشاعر. من هذه القصائد قصيدة هلال الفايدى (نزيف النون) وسمير محسن (الخطايا) و قصائد جمال محمد فرغلى، من نادى أدب أسيوط، يقول فيها:

أوصانى بحر التاريخ وأفعال

العشق فقال:
لؤلؤة كن، واشربها عشقاً
لتفيك منك
أتدح حرجك السُفن إلى
أعماقك

تاريخاً.. مرساة.. ألوية.. أم بعض القصائد التى وصلتنا تتسم بالغنائية، ولم تستفد من منجزات قصيدة العامية المصرية طوال السنوات الأخيرة، مع ذلك لا تخلو من طموح لتجاوز هذه الغنائية منها: (مؤمنيات الليل والفؤاد) للصديق مؤمن المحمدى .. منها:

أنا مش وحيد.. لكنى وحدى
بنحرق
وسكوتى يهوى إنه دايماً
ينطلق
يسمع نجوم الليل نداه
يوسع جميع الكون مداه
يرجع لى طفل.. كنته وعن
قلبى افترق

وشخاليل، لـ (عبد الهادى هاشم النجمى) يقول فيها:

قلبى الجريح جوا الضريح
درويش
فاتكلمى
وسلّمى الرمش اللى هام وسط
المدى

ومن الصديق (محسن العزب) قصيدة (التوجه) يقول فيها:

تايه وياكى وجوه فى أرضك
طالع مع أول شجرة صبار
اخضرّت جواكى
شارب منك
أحلى عصيرة طينك

أسعدتنا قصائد بعض أصدقائنا، ونتمنى أن يرسلوا لنا إبداعاتهم الجديدة. منها قصيدة (مواقع) لأحمد المريخى (كوم أمبو) منها:

من أعلى المبنى - وليكن البرج
-
تصطاد الأرض يماماً،
والناس تمر بلا دية
أما عمال البلدية
فيقشون الشارع فى حركات
آلية

ومن الوادى الجديد، أرسل لنا أحمد دياب (هزائم مؤجلة) يقول فيها:

انتظرينى
عند شفتيك
وتأكدى
أنها الحرب

وأخيراً.. إليكم هذه الرسالة التى وصلتنا من الصديقة نهى بدوى والتى تحاور فيها الأستاذة فريدة النقاش حول مقالها فى العدد ١٩ لشهر يوليو ٩٥ عن رواية (منتهى) للروائية هالة البدرى:

عزيزتى/ رئيس التحرير

أبعث اليك عميق شكرى وامتنانى واسمحى لى أن أقدم لك خالص التقدير والعرفان لما لمسته فيك من حرية الفكر ورحابة الصدر وديمقراطية الحوار. وبعد أحب أن أدون بعض الملاحظات حول مقالك السابق الذى يقع تحت عنوان "منتهى" الانسجام والغرابةو " الذى كان ضمن العدد ١٩ لشهر يوليو ١٩٩٥م.

ولكن أحب أيضاً أن أوضح أنى هاوية للأدب وقراءته ولست ناقدة "أو خبيرة" ولولا رحابة صدرك وإتاحة الفرصة لى كى أدوّن تلك الملاحظات ما كانت رأت النور. لذلك أرجو أن تتقبليها منى رغم بساطتها فهى تعبر فقط عن روح هاوية على طريق الأدب.

أولاً: رواية "منتهى" للكاتبة

"هالة البدرى". تعتبر أكبر إنجاز إبداعتى أدبى هذا العام فى سجل الرواية النسائية وذلك لأنه قبل صدورها كان الريف وعلاقاته المتشابكة حكراً فقط على الرجال ولم تستطع كاتبة أن تمتعنا بهذا الحس الصادق والوصف الدقيق الذى جعلنا أحد أفراد قرية "منتهى" مثلما فعلت هالة "البدرى، لذلك تمنيت من قلم فريدة النقاش وهو أقوى الأقلام النقدية النزيهة فى عالم النقد أن يولى الكاتبة حقها على تفردها وتميزها وأن يكون هذا بقلم الناقدة وليس نقلاً عن الناقد إبراهيم فتحى، أو وصف الكاتبة بأنها تشبه إحدى بطلات الرواية لتميز تلك البطلة بحب القص. ولنعتبر الفقرة الماضية أول الملاحظات.

ثانيا: لقد أخذت الكاتبة من الحرب العالمية الأولى إلى ثورة ١٩٥٢ خلفية لروايتها، وهذه الخلفية أعطت للرواية أفقاً رحبا واسع الثراء. لأنها لم تخصص فترة بعينها من تلك الفترات بل أخذت تنتقل بينهما وتصف التغيرات الاجتماعية والسياسية والدينية والمذهبية التى طرأت عليها فلم تسجنا فى فترة محدودة، ومن ناحية واحدة كالناحية السياسية فقط بل أخذت توازى بين السياسى والاجتماعى والدينى ومدى الترابط بينهما فالنسيج الروائى لا نستطيع أن نطلق عليه اجتماعى بحت لوجود الخلفية السياسية أو نطلق عليه سياسي أو نطلق عليه دينى أو مذهبى أو أى مسمى آخر فهو مزيج متناسب من كل ذلك، وعلى ذلك لا تعتبر الخلفية الملحمية أو السياسية لأى فترة من الفترات التاريخية التى مرت بها الرواية هى أهم الأسس النقدية للنسيج الروائى لأن هذا سيسجن الرواية ويضعها فى أفق ضيق جداً ينقص من جمالها.

ثالثاً: إفراد أم حسبو وأبو المعاطى بالوضع المشين وإفراد طه ووديده بالإجلال ليس فيه تفرد طبقة مهيمنة عن طبقة وإنما أم حسبو وأبو المعاطى أوضاع شاذة كانت ومازالت فى الريف وهى من الأوضاع التى لم يشر اليها كثير من أدبائنا فيمن تناولوا الكتابة عن الريف على الرغم من نهى رسول الله صلى الله عليه وسلم من وطء البهيمية وبما أن الكاتبة نقلت بقلم رشيق بارع القرية والتى جعلتنا فى أى وقت نستقل سيارة أجرة لنذهب إلى "منتهى" ونحن نعلم كل شبر فيها وكل فرد ونعلم من سيحسن ضيافتنا ومن لا. أقول فكان من الأمانة والبراعة أن تصف وضع كهذا كان ومازال منه فى قريتنا وهذا بالضرورة ليس مقارنة بين وضع أم حسبو لأنها من المسحوقين ووديده لانها من الطبقة المهيمنة لأن المرأة هى المرأة فى أى زمان أو مكان وإنما قد تكون المقارنة حقا بين صفات وأخلاق المرأتين خاصة وكل منهما تتمتع بعافية دائمة وأعتقد أن هذا أيضا ينطبق على وضع كل من أبى المعاطى وطه لأن البشرهم البشر فى أى موقع كانوا .

دائما يحكى لى أجدادى أن قريتنا كانت البيوت فيها تترك الطعام خلف الأبواب لمن لا قوت له فكان الفقراء والمساكين وحتى غير المعوزين يدقون الأبواب ويطلبون الطعام الذى يظل طوال اليوم على الموقد ساخن لكل ضيف من ضيوف الرحمن وذلك على الرغم من قلة العيش فى ذلك الوقت إلاّ أن من يتوفر لديهم كان يغدق على من حوله دون طلب منه أو فى وقت الشدائد كان الجميع يد واحدة وإلى هذه اللحظة يظل أجدادى يمجدون زمن الوحدة الذى مضى ويتحسرون على زماننا هذا لذلك لا أعجب للكاتبة إبراز هذا التناغم بين أفراد قرية كقرية "منتهى" على الرغم من تغيّر الزمن إلا أننا عندما نزور أى قرية فى مصرنا نجد أن هناك لحد ما علاقة متشابكة بين أفراد القرية الواحدة بحكم المساحة الصغيرة بالقرية التى تسهل الاتصال بينهم.

إلى هنا أجد أنه يجب على أن أكف عن الكتابة لأنى ثرثرت كثيراً ولا يسعنى إلا أن أشكرك جداً على رحابة صدرك.

كلام مثقفين

شكة الدبوس!

انتهت - بحمد الله - أزمة تجميد عضوية اتحاد الكتاب المصريين فى اتحاد الكتاب العرب، التى استمرت لمدة ستة عشر عاماً بالتمام والكمال، وتقرر أن يعود الاتحاد المصرى، لممارسة نشاطه فى الاتحاد العربى، وحضور اجتماعات المكتب الدائم، بصفته عضواً مراقباً، إلى أن يحين موعد عقد المؤتمر العام للاتحاد العربى - الذى يعقد فى دولة الإمارات بعد حوالى عامين - لينظر فى اقتراح بإلغاء قرار التجميد، فيستعيد الاتحاد المصرى عضويته كاملة!

ولابد أن كثيرين ممن تابعوا فصول الأزمة، قد أدهشهم البساطة التى حلت بها، بعد أن ظلت قائمة ما يقرب من عقدين، واحتدمت خلال الأعوام الثلاثة الأخيرة، على نحو دعا كثيرين للظن بأن حرباً عربية / عربية، من نوع حرب الخليج الثانية، سوف تنشب بسببها، فإذا بالأمر أبسط من "شكة الدبوس"، لا يتطلب سوى لقاء جمع بين الأستاذ سعد الدين وهبه - نائب رئيس الاتحاد المصرى - والأستاذ فخرى قعوار - الأمين العام للاتحاد العربى - تبين خلاله للأخير أن الاتحاد المصرى، لم يقم - بصفته تلك - بأى نشاط فى مجال تطبيع العلاقات مع إسرائيل، وأن جمعيته العمومية التى انعقدت منذ شهور، قد قننت هذا الوضع فأصدرت - بالإجماع - قراراً واضحاً يحظر على الاتحاد - كهيئة معنوية - وعلى أعضائه - كأشخاص طبيعيين - القيام بأنشطة فى هذا المجال.

وكشف اللقاء عن أن السبب الرئيسى للأزمة، هو تصريحات الأستاذ ثروت أباظة الاستفزازية، التى أيد بها تطبيع العلاقات الثقافية مع إسرائيل، وازدرى فيها الاتحاد العربى وأعضائه وقراراته، معلناً أنه لن يعود إليه إلا إذا جاءه زاحفا على أقدامه وهو يغنى أغنية سعاد حسنى الشهيرة: ياواد يا "تقيل".. بحكم أن الاتحاد المصرى، أكبر من أن يشترط عليه أحد شروطاً، وسيظل أكبر من الجميع، وإن رغمت من الأنوف أنوف، كما قال لا فض فوه.. أو أنفه!

وببساطة قال الأستاذ سعد الدين وهبة أن هذه التصريحات لا تعبر عن الاتحاد، ولكنها آراء شخصية لا يتحمل مسئوليتها سوى صاحبها!

والسؤال الآن هو: باسم من كان الأستاذ "ثروت أباظة" طوال هذه السنوات يتكلم؟

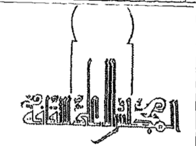
وإذا كانت تصريحاته لا تعبر عن أعضاء الاتحاد الذى يرأسه، فكيف أعيد انتخابه لرئاسته كل هذه الدورات المتتابعة؟

وإذا كان أعضاء الاتحاد - وهم من الكتاب والمفكرين - أعجز من أن يفرضوا إراداتهم على رئيسهم، وأعجز من أن يحجبوا عنه أصواتهم فى الانتخابات، فماذا يفعل أعضاء نقابة الحلاقين وأعضاء اتحاد جامعى القمامة، ونقابة الراسبين فى شهادة اتمام محو الأمية؟

مجرد أسئلة!

• صلاح عيسى

المجلس الأعلى للثقافة



جوائز الترجمة

تشجيعا للترجمة وتأكيدا لدورها فى التنمية الثقافية يعلن المجلس الأعلى للثقافة عن جوائز للترجمة فى المجالات التالية:

* الأعمال الإبداعية
* الدراسات النقدية للفنون والآداب
* العلوم الإنسانية والاجتماعية
* الثقافة العلمية

وقيمة المكافأة المالية للجائزة الأولى خمسة الاف جنيه مع درع فضى ومنحة للإقامة فى أكاديمية الفنون بروما. وللجائزة الثانية ثلاثة آلاف جنيه وشهادة تقديرية.

يشترط أن تكون الترجمة عن اللغة الأصلية. ولأعمال لها قيمتها الفكرية والثقافية. وأن تكون الترجمة منشورة. ولم يمض على نشرها أكثر من خمس سنوات فى ٣١ ديسمبر ١٩٩٥.

وترسل الأعمال من أربع نسخ مصحوبة بالأصل المترجم عنه إلى المجلس الأعلى للثقافة ٩ شارع حسن صبرى بالزمالك (جائزة الترجمة)

باسم الاستاذ الدكتور الأمين العام. وذلك فى موعد أقصاه ٣١ ديسمبر ٩٥

المجلس الأعلى للثقافة

جوائز الإبداع الأدبى للشباب

يعلن المجلس الأعلى للثقافة عن أربع جوائز لأفضل أعمال "الإبداع الأدبى للشباب" فى المجالات الآتية:

١- الشعر ٢- القصة

٣- المسرح ٤- الدراسة الأدبية

قيمة المكافأة المالية للجائزة فى كل فرع ثلاثة آلاف جنيه وشهادة تقدير تمنح لمن لا تتجاوز أعمارهم الخامسة والثلاثين فى ٣١ ديسمبر ٩٥ ويشترط فى الانتاج المقدم مايلى:

١- أن لا يكون سبق نشره أو لم يمض على نشره أكثر من عامين.

٢- أن لا يكون سبق التقدم به لنيل درجة علمية أو جائزة أخرى.

ترسل الأعمال من أربع نسخ مطبوعة على الآلة الكاتبة، أو منشورة فى كتاب، مع صورة من البطاقة الشخصية أو العائلية إلى المجلس الأعلى للثقافة - ٩ شارع حسن صبرى الزمالك «جائزة الإبداع الأدبى للشباب» باسم السيد الأستاذ الدكتور الأمين العام فى موعد غايته ٣١ ديسمبر ١٩٩٥..

رقم الإيداع ٧٥١٢/ ٩٢

السعر ٢ جنيه

الأمل للطباعة والنشر ت: 3904096

عدد خاص

السينما والسلطة والحرية

ديسمبر
١٩٩٥

العدد
١٢٤



أشرف على هذا العدد الناقد الكبير :
كمال رمزى

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية
شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى
الوحدوى - ديسمبر ١٩٩٥

أدب ونقد

التصميم الأساسى للغلاف للفنان :
محيى الدين اللباد

لوحة الغلاف : نسيج من الكتان والقطن من فن العصر القبطى

الرسوم الداخلية للفنانة الأردنية :
منى السعودى
الإخراج الفنى : حسين البطراوى

أعمال الصف والتوضيب الفنى
مؤسسة الأهالى :
سهام العقاد /عزة عز الدين / منى عبدالراضى

المراسلات :مجلة أدب ونقد / ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت « الأهالي » القاهرة / ت ٣٩٢٢٣٠٦ /فاكس ٣٩٠٠٤١٢

الأشتراكات (لمدة عام) ١٨ جنيها / البلاد العربية ٧٥ دولارا للفرد /١٥٠/ للمؤسسات / أوربا وأمريكا ١٥٠دولارا باسم الأهالى - مجلة أدب ونقد

■ الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أم لم تنشر

المحتويات

الحياة الثقافية

كلام مثقفين:

افتتاحية أولى

السينما ، السلطة، الحرية

توصلنا فى مجلس التحرير إلى هذا العنوان الشامل لعددنا الاحتفالى بمئوية السينما عبر نقاش طويل عرض لنا فيه الصديق الناقد "كمال رمزى" خطة العدد، التى كان مكلفا بها من بداية العام، واكتشفنا عبر النقاش آن صراع هذا الفن الجميل فى بلادنا من اجل الحرية والانطلاق والتفتح قد انطوى على جهد نبيل وعناء مرير ومعارك باسلة شارك فيها المبدعون والنقاد ومحبو السينما ، وتواكب هذا كله مع نمو الحركة الوطنية المصرية ضد الاحتلال والرجعية ، وقد أخذت هذه الحركة تبحث عن الأدوات الثقافية والجمالية الفعالة مبهورة بهذا الفن الجديد الجميل ساعية لتملك ناصيته وانتاجه وطنيا فى سياق تطلعها إلى الاستقلال والتخلص من هيمنة الاجنبى فى كل شئ ، ومن أجل بلورة هوية وطنية أصيلة ومتفتحة على العصر فى ذات الوقت. وقد كانت معركة إنشاء ستوديو مصر هى نفسها معركة الصناعة المصرية الوليدة، أى معركة الإبداع الوطنى فى كل تجلياته سواء فى مقاومة المحتل أو إنتاج صورة جديدة عن الذات تسائل القديم البالى وتخلخل ثباته وتتجاوز شكلا من تفسير المقدس كان قد حرّم التصوير ، وخنق فى الماضى إمكانيات فنية كبيرة وأهدرها.
وسوف يبين لنا التاريخ السينمائى الذى تضيئه مواد هذا العدد من زوايا مختلفة أنه كان تاريخا للصراع المحتدم بين عوامل الازدهار والتطلع للتغيير من جهة وعوامل الكبح والثبات من جهة أخرى. كان صراعا بين الجديد والقديم على أكثر من مستوى ،وهو المضمون العميق لحركة التحرر الوطنى فى مدها وجزرها، وللثورة الوطنية الديمقراطية فى مصر بقواها وتناقضاتها وآفاقها وأحلامها.
ولعل أبرز ما سوف نستخلصه من هذا العدد الغنى هو أن القانون يستمد نفوذه الحقيقى وفعاليته لا من نصوصه فحسب وإنما أيضاً من استناده إلى واقع اجتماعى ومشروع وطنى تحررى شامل، وقد كان مثل هذا المشروع هو أساس القفزة الكبيرة التى شهدتها السينما كفن وصناعة فى الزمن الناصرى بالرغم من قيوده ورقابته وأخطائه بل وخطاياه.
وكما يبين لنا سمير فريد فى دراسته عن الرقابة أنه فى ظل الإعلان الساداتى عن دولة الحريات وسيادة القانون تآكلت حقوق التعبير الضمنية التى كانت ترسخت فى السنوات السابقة- أى فى ظل الناصرية التى لم تعلن نفسها دولة' للمؤسسات آوسيادة القانون ولكنها كانت موضوعيا وضمن مشروعها التحررى الساعى إلى الاستقلال وتوسيع قاعدة الصناعة تمهد الأرض لنهضة السينما التى تشتبك فيها الصناعة مع الفن اشتباكا يصعب فضه.
وقدكانت سنة ١٩٧٦ هى السنة التى أعلن فيها السادات تحويل المنابر الثلاثة فى الاتحاد الاشتراكى العربى إلى أحزاب معلنا بدء عهد جديد من التعددية الحزبية التى وصفها الباحثون والساسة فيما بعد باسم التعددية المقيدة ، وهى نفسها السنة التى صدر فيها واحد من أخطر القرارات التى أصدرها وزير الثقافة فى ذلك الحين وهو القرار ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦ والذى وصفه بيان لجماعة السينما الجديدة بأنه "يشكل خطرا بالغا على حرية التعبير"
وللرقابة وجه آخر غير الوجه القانونى الحكومى التسلطى ، وهو التكوين الثقافى

الأحادى لبعض المثقفين ، وقد كشف قرار وزير الثقافة بمنع فيلمى "درب الهوى" و« خمسة باب » فى بداية الثمانينيات - وكما يقول سمير فريد - « عن وجود طاقة فاشية هائلة داخل العديد من الصحفيين المصريين ما إن يسمح لها بالظهور حتى تنفجر فى المجتمع كالبركان.. »
وقد كانت هذه الطاقة نفسها- لابسة قناعا دينيا على الموضة - هى التى انفجرت فيما بعد فى وجه كل من فيلم "المهاجر" الذى حرضت ضده الأزهر وبعض رجال الدين وقادته إلى المحاكم، وفيلم "طيور الظلام" الذى حركت ضده الدعوى فى المحاكم أيضاً بحجة ساذجة هى أنه يشوه صورة المحامين مستندة فى ذلك إلى بعض النصوص المطاطة الغامضة فى ترسانة المواد الرقابية المتراكمة عبر العصور المختلفة.
وتبين لنا "فريدة مرعى" كيف ارتبط نشوء الرقابة فى مصر بسلطة الاحتلال، ففى بداية القرن كان الرقيب دائما أجنبيا بحجة « أن الرقابة فن لم يعرفه المصريون بعد »، وهى تكشف النقاب عن جانب من معارك المجلات السينمائية المتخصصة ضد الرقابة وتحيزاتها، وإن كان المنحى العام لهذه المعارك هو " التحريض" ضد بعض الأفلام الاجنبية التى تسئ إلى مصر مما يجعل المرء حذرا إزاء هذا المصطلح الذى رأينا كيف جرى استخدامه فيما بعد لمنع أفلام أو تقطيعها بنفس الحجة، ألا وهى الحديث عن "مصر" باعتبارها وطنا متناغما منسجما خاليا من العيوب وله وجه وردى- رومانسى. ونتذكر هنا هذا الصدد الضجة المفتعلة التى ثارت ضد فيلم "يوسف شاهين" القصير "القاهرة منورة بأهلها" لأنه صور الأحياء الشعبية الفقيرة التى تنتعش فيها جماعات التطرف الدينى.
وغالبا ما تكشف مثل هذه المشاحنات فى العمق عن صراع بين فكرتين. واقعية ورومانسية، فالواقعية فى الفن والفكر ترى الواقع كما هو فى حركته وجدله، وتقدم المعادل الجمالى لهذا الواقع الحقيقى، بينما تنزع الرومانسية إلى تجميله وإضفاء إنسجام وهمى عليه وصولا إلى تقديم صورة للبانسين الراضين ببؤسهم والقانعين به سواء كانوا خدما فى بيوت السادة أو أنفارا محشورين فى جحورهم الضيقة فى الأحياء الفقيرة التى لا يجوز إظهارها كذلك بدعوى حماية "سمعة الوطن".
ويتابع لنا "سمير فريد" معركة فيلم "ناجى العلى" مع رقابة من نوع آخر مارسها - وباسم مصر أيضاً- لوبى إسرائيلى قوى ومدرب نجح فى منع الفيلم من المشاركة فى المهرجان القومى للأفلام الروائية بينما نجح النقاد السينمائيون المصريون فى تعرية هذا الإجراء غير الديمقراطى وإفشال ندوات المهرجان بمقاطعتها، وهو ما يوضح لنا كيف أن هؤلاء النقاد الوطنيين والتقدميين قد نجحوا رغم كل الصعاب فى خلق مؤسسة ذات نفوذ معنوى هائل هى جمعية نقاد السينما استطاعت أن تواجه نفوذ المؤسسات القوية القديمة والجديدة التى سترت دوافعها السياسية الرجعية المماثلة للصهيونية تحت شعارات الصراخ باسم مصر.
ويحدد "سمير فريد " التخوم التى ينبغى أن تكون واضحة بين السياسة والفن « فأكثر المراحل انحطاطا فى تاريخ الفن هى تلك التى تطابقت فيها وجهة نظر الفنان مع وجهة نظر السياسى، فالسياسة هى فن الممكن الذى يحتم المرونة وخطوة إلى الأمام وخطوتين إلى الخلف، لكن الفن إطلاق للخيال ، وتجاوز للعمل السياسى إلى آفاق أبعد وأرحب ولو كانت المستحيل ذاته .. » ومع ذلك فليس نادرا أن يتطابق الفن والسياسة بينما يعمل كل فى مجاله وبطريقته ،ففى ذلك العيد للمقهورين...أى الثورة ،التى هى حالة من إبداع جماهيرى جماعى تكون السياسة فيه تجاوزا لواقع عفن واجتيازا لبوابة الحلم. وقد أبدع "إيزنشتين" أجمل أعماله مدافعا عن الثورة البلشفية مستلهما أهدافها النبيلة ورؤاها الجمالية، كذلك أبدع "ماركيز" رواياته الكبرى التى خطت طريقا جديدا للقص فى عصرنا على خلفية العمل السياسى الثورى فى أمريكا

اللاتينية ضد قراصنة عصرنا.. أى الامبرياليين الأمريكيين.. وكانت بذلك تطلعا "إلى المستحيل ذاته" ،الذى سبق أن حوله الشعب الفيتنامى إلى واقع حين هزم الأمريكيين والتقت السياسة والفن.
فى دراسته عن أثر التعصب الدينى على حرية التعبير فى مصر، يكشف الناقد "على أبو شادى" حقائق خطيرة أولها أتجاه القوانين - فى ظل شعارات الدولة الديمقراطية !! إلى تغليظ العقوبات كما هو الحال فى القانون ٣٨ لسنة ١٩٩٢ الذى يعدل بعض قوانين الرقابة.
وهو اتجاه عام تنتهجه الحكومة فى ظل الأزمة الخانقة التى انتجتها هى نفسها فأخذت تواجهها بالمزيد من عمليات الحصار التى بلغت أوجها بإصدار قانون اغتيال حرية الصحافة ٩٣ لسنة ١٩٩٥.
أما الحقيقة الثانية التى يكشف عنها البحث فهى اختراق الجماعات الإسلامية للتليفزيون.
كذلك يستنتج الباحث من متابعته الدقيقة أن « مؤسسة الأزهر هى أخطر أنواع الرقابة الحكومية أو الرسمية، وقد ساندت لجنة الفتوى والتشريع بمجلس الدولة هذه الرقابة إذ حاولت أن تدخل الدين فى نسيج النظام العام ، أى يجب بمقتضاها أن تذهب كل الأفلام للأزهر كما يقول الرقيب السابق "حمدى سرور". أما أخطر هذه الحقائق فتكشف عنها متابعة قصة مسلسل "العائلة" بتفاصيلها الدالة والتى تبين لنا خطورة وحيوية الدور الذى يمكن أن يلعبه التليفزيون إذا شاء القائمون على الأمر أن يجعلوا منه أوسع وأقوى أداة ديمقراطية مدافعة عن حرية الرأى والتعبير، ومثيرة للجدل وقادرة على تصحيح المفاهيم الخاطئة، وتصفية التعصب أولا بأول ، وهى معركة لابد أن تخوضها كل القوى المستنيرة فى مصر لتحويل هذا الجهاز الإعلامى الساحر إلى قوة للعقلانية والتقدم والوعى الناقد ، وهى معركة دون الانتصار فيها خرط القتاد كمايقول البلاغيون القدامى.
فهل نأمل أن يتكاتف المثقفون لإنجاز الحد الأدنى من هذه المهمة أى تحويل التليفزيون إلى أداة ديمقراطية حقا، أم أن الوضع البائس الذى يجدون أنفسهم فيه وتسجله سينما التسعينيات كما تبين لنا "مى التلمسانى" لن يسعفهم؟ فكما تكتب مى « أن مثقفى التسعينيات فى السينما (وفى الواقع بالتالى على اعتبار أن الفن هو إعادة تركيب جمالية للواقع) لايعنيهم المجتمع فى شئ، لا يهدفون لتغييره، ولا يعون انسياقهم وراء أحلامهم الشخصية رغم امتلاكهم المعرفة..»
ولسوف تغرينا المقارنة بين مثقفى التسعينيات ومثقفى الأربعينيات الذين قدموا نماذج عبقرية للالتزام والعمل الدءوب من أجل تغيير الواقع إلى الأفضل حين نتوقف مع محمد كامل القليوبى عند أول محاولة لمفكر اشتراكى بارز هو "عصام الدين حفنى ناصف" للعمل فى السينما المصرية وكتابة نص رفضت الجهات المسئولة السماح بإنتاجه، وكأن عصام الدين حفنى ناصف «كان يواصل دورا حمله على عاتقه بالاجتراء على القواعد المقدسة التى تستر خلفها عددا من القيم الزائفة..»
فهل يتجه مثقفو نهاية القرن إلى الهامش ويستعذبون البقاء فيه دون دور حقيقى كما تقول بعض المؤشرات الواقعية أم أننا سنشهد نهوضا جديدا للمثقفين نتلقى إشاراته فى أشكال من الإبداع الجديد خاصة فى السينما وبالرغم من الأزمة الخانقة التى تمر بها.؟
فى دراسته الممتعة عن سينما الهامشيين والمهمشين يربط وليد الخشاب بين علم الاجتماع والسينما بذكاء واقتدار.
وإضافة إلى الأسباب التى يقدمها "وليد" لنمو الظاهرة وانعكاسها فى التعبير السينمائى هناك حالة التقلب الاجتماعى الهائل المثير للقلق ، وهزيمة المشروع التحررى التغييرى، كذلك فإن صعود هذه الفئات لتصبح أبطالا فى السينما بدءا من

السبعينيات يعنى أن التحولات الاجتماعية - الاقتصادية السياسية العاصفة التى حدثت فى مصر تحت مسمى الانفتاح الذى أسماه أستاذنا أحمد بهاء الدين - شفاه الله - الانفتاح الانفضاحي - قد أنتجت هذه الفئات على نطاق واسع، فبات وجودها الموضوعي محسوسا وثقيلا وملهما في آن، حتى أن بعض المنظرين الثوريين الجدد في العالم أخذوا ينبهون بقوة إلى حقيقة أن هذه الفئات الجديدة شأنها شأن البورجوازية الصغيرة التقليدية وصغار الفلاحين ملاكا وأجراء هى حليف أساسى للطبقة العاملة فى صراعها ضد الرأسمالية وكفاحها من أجل الاشتراكية ، أى من أجل سلطة جديدة هى سلطة المنتجين حيث يسيطر الإنسان الحر سيطرة حقة على مصيره ، ويشكل عالمه على خير مايشتهى ويتمنى ويحلم. وسوف نجد أنفسنا ونحن نتساءل مع الناقدة "ماجدة موريس" التى تتتبع صورة رجل الشرطة على الشاشة، هل كانت السينما حقا هى الفن الأكثر قدرة على التعامل مع السلطة؟

إن شهادات المبدعين والنقاد تغتنى بالدراسات كما تغتنى بها الدراسات لتتعدد مصادر الضوء المسلط على واقع السينما المصرية وآفاق تطورها، فهل كان الناقد "كمال رمزى" عضو مجلس التحرير محقا فى إصراره على أن تكون مساهمتنا فى الاحتفال بمئوية السينما قاصرة على السينما المصرية وحدها ومن زاوية صراعها من أجل الحرية على أن تكون للمقترحات الأخرى الخاصة بمعالجة السينما العربية والعالمية مساحات من أعدادنا القادمة؟

نكتشف الآن بعد أن قررنا زيادة الصفحات ورفع السعرجنيها واحدا حتى نغطى جزءا من تكلفة العدد أنه كان على حق ، وأن التصورات الأخرى يمكن تنفيذها بعد ذلك.

وقد اخترنا أن نبقى على ملف الحياة الثقافية حتى لانفقد العلاقة مع جوانب الواقع الثقافى الأخرى، ولكننا أجلنا النصوص والديوان الصغير معا فمواد السينما مليئة بالحكايات والصور الجميلة التى يمكن- لعدد واحد فقط - أن تحل محل النصوص الأدبية.

وإذا كنا قد تأخرنا فى الكتابة عن "شيموس هينى" الشاعر الأيرلندى الحاصل على جائزة نوبل للآداب هذا العام فإن مقالة "غادة نبيل" فى هذا العدد هى مجرد بداية سوف تتبعها مجموعة من الأشعار المختارة التى ترجمتها لنا "غادة" مع إطلالة أوسع على عالمه ، فما تزال غادة « لاتستطيع أن تجزم إلى أى مدى تفوقت الإنسانية على القومية لديه، لكنه ربما فى ظل نوع من التألم الحالم بالأفضل- وهلعه من قتل المدنيين، ولو على يد حركة بلاده المقاومة- حسم انحيازه لمعنى أن ألا تقتل إنسانا، أو بالأحرى ألا يموت الإنسان.. »

إننا نهتف من أعماق قلوبنا:

يحيا الإنسان

ولا نملك إلا أن نتساءل بدهشة ، بغضب وألم ،كيف استطاع هؤلاء المجرمون الذين فجروا السفارة المصرية فى "إسلام أباد" أن يفعلوا مافعلوه ، ومن أى أعماق متوحشة ومظلمة خرج ذلك الوحش ليقتل البشر وييتم الأطفال ويدمر الحياة.

إنها بقايا الوحش فى الإنسان الذى كافح طويلا ليصبح إنسانا، ولن تستطيع الكلمات أن تمسح الدموع أو تخفف الألم إن لم تكن وعدا بمقاومة شاملة للظلام وفقر الروح وسفك الدماء وإيذاء الأبرياء .. ونحن نقطع على أنفسنا هذا الوعد لكم.

المحررة

افتتاحية ثانية

هذا العدد.. المنحاز

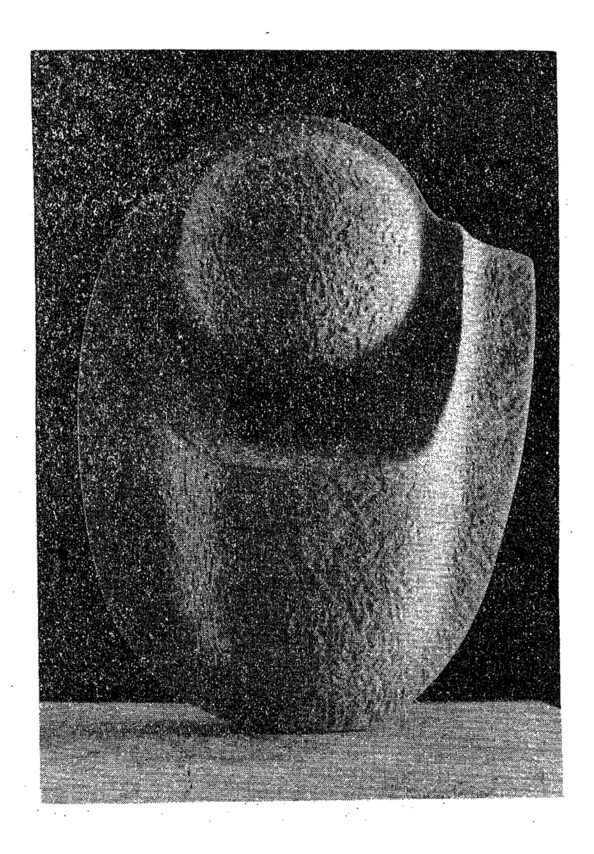
مع العالم كله ، نحتفل بمئوية السينما .. أحدث الفنون وأمتعها وأكثرها انتشارا وأعمقها تأثيرا.. نحتفل بطريقتنا، بهذا العدد الذى يقدم نفسه بنفسه، ذلك أنه، أولا وأخيرا، بروحه، ومقالاته، وأشواقه، واهتماماته ، عدد منحاز ..ينحاز، بلا تردد، لسينما ضد أخرى، ولأفلام ضد أخرى، فالفن السينمائى، فى جملته، لم يكن يوما، ولن يكون، فنا بريئا.. فلو كان، كله، بريئا حقا، فلماذا اندلعت مظاهرات البيض، فى العشرينات، وسارت فى شوارع المدن الأمريكية، لتنهال ضربا على السود، عقب كل أمسية يعرض فيها "مولد أمه" لجريفت؟

كذلك لم تكن السينما، إجمالا ، ولن تكون، فنا مذنبا.. فآلاف الأفلام، فى العالم كله، تقف مع الإنسان، والجموع، والمضطهدين. والمنسيين، وترنو للعدل ، والحرية ، والمستقبل.. ولأنها تفعل هذا، كان من الطبيعى أن تواجه بعواصف من القوانين والنواهى والممنوعات، ترمى إلى تكبيلها، وتقزيمها، واستئناسها.

فى مصر، حاولت السينما، فى ظروف ولادتها القاسية، مابين الاستعمار والقصر الملكى، أن تقدم أفلاما شريفة ، بناءة، تكشف، وتنقد، وتبشر.. ولكن تمت مواجهتها بشراسة.. بدءا من مجرد أوراق المعالجات، والسيناريوهات.. إلى مابعد عرضها!

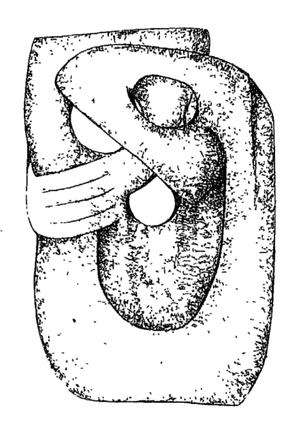
هذا العدد، وهو يقدم كشف حساب السينما المصرية، فى علاقتها بالحرية، واشتباكها مع السلطة، لا يتحدث عن الماضى، ولكن يتعرض لحاضر السينما المصرية، فى محاولة لتبين آفاق المستقبل، المرهون بقدرة السينمائيين المصريين على التماسك، فى وجه القوى التى تريد تثبيت الأوضاع، إن لم يكن التراجع إلى الوراء.





ملف

السينما والسلطة والحرية



سمير فريد / على أبو شادى / كمال رمزى / د. محمد كامل القليوبى / فريد مرعى / ماجدة موريس / وليد الخشاب / مى التلمسانى /شهادات : وحيد حامد ، على بدرخان ، سعيد حامد ، عبد الحى أديب ، د. رفيق الصبان ، نادر جلال ، توفيق صالح ، حسام الدين مصطفى ، فايز غالى ، عادل عوض ، أسامة أنور عكاشة ، سعد الدين وهبه ، محمد شبل ، محمد خان

الرقابة على السينما فى مصر:

جاسوس على الروح

سمير فريد

كانت الرقابة بمختلف أشكالها، وسوف تظل، تعبيرا عن السلطة السياسية الحاكمة أيا كانت هذه السلطة، فى مصر وفى غيرها من دول العالم. ويمكن تبين طبيعة السلطة السياسية بوضوح من خلال ما تمنعه الرقابة في العهود المختلفة، أكثر مما يتبين من خلال ما تصرح به وتوافق عليه.

تنقسم الرقابة الى نوعين: رقابةعلى العمل الفنى قبل تنفيذه وعلى الكلمة قبل طبعها. واخرى على العمل الفنى بعد تنفيذه وعلى الكلمة المكتوبة بعد طبعها. وينقسم الفقهاء حول تفضيل أى منها بالنسبة لقضية حرية التعبير. فهناك من يرى ان من الافضل الرقابة قبل التنفيذ أو الطبع لحماية صاحب رأس المال، وهناك من يفضل الرقابة بعد التنفيذ على أساس آن العمل الممنوع لن يمنع الى الأبد، وأن مبدعه يحقق ذاته بمجرد وجود عمله.

والرقابة كما وصفها جودار ذات يوم «غستابو على الروح» وسوف يظل كل مبدع فى العالم يرى فى الرقابة، آيا كانت، قيدا على حريته فى التعبير. ولكن الرقابة سوف تظل قائمة طالما آن هذا المبدع أو ذاك يعيش فى دولة، وسوف يظل الصراع بين المبدعين وبين الرقابة قائما ما بقى الابداع، وما بقيت الدولة. المهم أن يحدد المبدعون الهدف من صراعهم مع الرقابة. فليس الهدف إلغاء الرقابة، وإنما هو انتزاع حرية التعبير بالرغم من وجود الرقابة.

يرجع تاريخ الرقابة على المسرح والسينما فى مصر الى بداية القرن العشرين عندما تعرض المسرح المصرى الى الثورة العرابية التى وقعت أحداثها عام ١٨٨١، وانتهت بهزيمة الثورة والاحتلال البريطانى العسكرى لمصر. ففى كتابه «التاريخ السرى للمسرح قبل ثورة ١٩١٩» الذى صدر عام ١٩٧٢ يذكر د.

رمسيس عوض أن هناك عدة اشارات في الصحف عن وجود مسرحية تسمى «عرابي باشا» كانت تعرض في الفترة من عام ١٩٠٠ الى عام ١٩٠٧. وأن هذه المسرحية كانت تهاجم قائد الثورة أحمد عرابي.

ويقول د. رمسيس عوض «ولكن الغريب في الأمر ان هذه المسرحية تتعرض للمصادرة في عام ١٩٠٩ شأنها في ذلك شأن رواية «حمام دنشواي» كما يتضح لنا مما كتبته جريدة «وادي النيل» بتاريخ ١٥ ديسمبر ١٩٠٩ (ص٢): «وقد نبه رجال البوليس على مديري التياترات بعدم السماح للمدعو حسن مرعي بتمثيل رواية ما. والسبب في ذلك أن هذا الشاب تعود أن يمثل بين حين وآخر رواية «عرابي» تارة، ورواية «حمام دنشواي» تارة أخرى. وكلتا الروايتين مما لا يروق لرجال حكومتنا الاكرمين». ويفسر د. رمسيس عوض موقف السلطة من التصريح، ثم المنع، بوجود أكثر من مسرحية عن عرابي في تلك الفترة. أي أن المسرحية التي سمح بها هي غير المسرحية التي صودرت بعد ذلك.

وقد قاوم مؤلف مسرحية «حمام دنشواي» حسن رمزي قرار منع مسرحيته فأصدرها في كتاب بعنوان «رواية صيد الحمام» كما نشر في «الاهرام» يحتج ويطالب بقرار رسمي يمكنه من رفع الأمر الى القضاء. وهذا يعني عدم وجود قانون يخول لوزارة الداخلية المنع، وأن المنع تم بناء على أن الامر لا يروق لرجال حكومتنا الاكرمين. على حد تعبير جريدة «وادي النيل».

وهكذا كان المؤلف المسرحي حسن رمزي هو أول من طالب بصدور قانون للرقابة، وللوهلة الاولى قد يبدو هذا غريبا. ولكن مما لاشك فيه أن وجود قانون للرقابة أفضل من ان يترك الأمر لما يروق لرجال الحكومة الاكرمين. ان رسالة حسن رمزي هي أول تعبير عن بداية الصراع بين الرقابة وبين الفنان المصري في العصر الحديث، لقد أدرك أن المسألة ليست إلغاء الرقابة، وانما «انه لا يمكن منع تمثيل تلك الرواية إلا بقرار رسمي من نظارة الداخلية لأبني عليه احتجاجي وشكواي وقضيتي».

ولم يقتصر الأمر على مسرحيتي «عرابي» و«حمام دنشواي» فقد كانت هناك معركة حول مسرحية «في سبيل الاستقلال» تأليف ابراهيم سليم النجار عام ١٩٠٨، وأخرى حول مسرحية «شهداء الوطنية» تعريب زكي افندي ماير عن فيكتوريان ساردو عام ١٩٠٩، وأشارت صحيفة «وادي النيل» في ١٥ ديسمبر ١٩٠٩ إلى أن الحكومة قررت استدعاء اصحاب التياترات، ومديري الاجواق للتنبيه عليهم بأنه لم يعد مرخصا لهم تمثيل أية رواية الا بعد الحصول على الترخيص من المحافظة.

وطوال عام ١٩١٠ دخلت جريدة «اللواء» معركة عنيفة دفاعا عن حرية التعبير في المسرح، وربطت بين هذه الحرية وبين حرية الاجتماع وحرية التظاهر وحرية الخطابة. وبتاريخ ٣٠ يوليو عام ١٩١٠ نشرت «اللواء» تقول «كانت ادارة البوليس قد أوجبت على مأموري الأقسام الموكلين بمراقبة المسارح العربية أن يصطحب الواحد منهم ٢٠ شرطيا يقيمون بين الناس في أثناء التمثيل. فكان لوجودهم معنى كمعنى التحرش بالجمهور ولذلك كان الجمهور يستاء من هذه المراقبة العلنية التي لا معنى لها ولا موجب. ويظهر أن ادارة البوليس رأت أنها اخطأت بهذا التحرش، فأمرت أن لا يصطحب المأمور إلا خمسة من الشرطة، وأن يتجنبوا الظهور امام الجمهور».

وفي ٣ سبتمبر عام ١٩١٠ نشرت «اللواء» مقالا كتبه محمد زكي بعنوان «البوليس السري يوسع اختصاصاته»، جاء فيه: «سمعت أن الحكومة قد شرعت في إيجاد قسم بمحافظة العاصمة يطلق عليه قسم الآداب. والغرض من إنشائه مراقبة التمثيل والخطابة ويوظف به ثلاثة من الكتاب والادباء لأن المأمورين ليس في استطاعة اغلبهم الوقوف على سر الجمل والمعاني العربية وذلك بعد ما أخذ حضرة الشاعر المجيد محمد أفندي امام من منبر الخطابة الى مركز البوليس

لتكلمه عن الحرية. سمعت وأنا بين مصدق ومكذب. حتى جاءنا اللواء بذلك النبأ الذى دهش له الجميع. وهو تعيين ثلاثة من الصحفيين فى البوليس الملكى أو السرى. وكانت هذه هى المرة الاولى التى يشارك فيها المثقفون مع البوليس فى الرقابة على حرية التعبير وهو أمر ظاهره الرحمة وباطنه المزيد من القهر».

ويقول د. رمسيس عوض فى كتابه «وفى هذا الجو المشحون بالجفاء بين السلطة والشعب أصدرت الحكومة لائحة للتياترات نشرتها صحيفة «الجريدة» بتاريخ ١٨ يوليو ١٩١١ ويتضح لنا بمراجعة هذه اللائحة (اجراءات لحفظ النظام والأمن بند ١٢) أنها تنص على تخصيص مكان مناسب فى المسرح لضباط البوليس كمنوط بالمراقبة وقت التمثيل».

صدر أول قانون للمراقبة على المطبوعات فى مصر يوم ٢٦ نوفمبر ١٨٨١ كأحد ردود فعل الثورة العرابية وقد ذكر قائد الثورة أحمد عرابى أن الغرض من هذا القانون «إيقاف سيل الصحف الوطنية واندفاعها الثورى والقضاء على حرية الصحافة». وفى عام ١٩٠٤ تم تعديل هذا القانون، وأضيفت اليه الرقابة على الأفلام السينمائية وكانت العروض السينمائية منذ بدأت فى مصر هام ١٨٩٦ حتى عام ١٩٠٤ تخضع لرقابة مأمور البوليس مباشرة، كما كان الحال بالنسبة للمسرح حتى عام ١٩١١.

ويذكر جاك باسكال فى «الدليل السينمائى للشرق الأوسط وشمال افريقيا» عام ١٩٥٤ أن قانون رقابة الأفلام وقانون تنظيم الأمن داخل دور العرض لم يتغيرا. منذ أن صدرا عامى ١٩٠٤ و١٩١١. وقد ظلت ادارة الرقابة على الافلام تتبع وزارة الداخلية فى إطار ما سمى بالمكتب الفنى الذى يضم أيضا الرقابة على الصحف والمطبوعات حتى عام ١٩٣٠، ثم خضعت بعد ذلك لاشراف المكتب الجنائى. وفى عام ١٩٤٥ أصبحت تابعة لوزارة الشؤون الاجتماعية بالاشتراك مع وزارة الداخلية، وظل الأمر كذلك حتى بدأت حرب فلسطين عام ١٩٤٨، فعادت تبعية الرقابة الى وزارة الداخلية. وفى عام ١٩٥٥ انتقلت الرقابة الى وزارة الإرشاد القومى والثقافى، ثم الى وزارة الثقافة بعد فصل الوزارتين، وأخيرا الى المجلس الأعلى للثقافة الذى تم انشاؤه عام ١٩٨٠.

القبول العام بالرقابة

والظاهرة الملفتة للنظر فيما يتعلق بالرقابة على الأفلام هو القبول العام بها فى أوساط السينمائيين والمهتمين بالسينما على الأقل حتى منتصف الثلاثينيات. ففى كتابه «فجر السينما» الذى صدر فى بداية الثلاثينيات يقول محمود خليل راشد فى الفصل الأول المعنون الصور المتحركة والأخلاق «إن الصور المتحركة يجب ان تكون خالية من كل ما يغرى بالفساد ويدفع الى الغواية. خصوصا وأن هذه الصور يشاهدها الناس من كل طبقة، فتيات وفتيان، أولاد وبنات، ورجال ونساء. فمن أقبح المناظر أثرا مناظر اقتراف الجرائم، والمغازلة، والموت، وعقوق الابناء، والتعذيب الى آخره».

وفى الفصل التالى مباشرة. وعنوانه «الرقابة» يقول راشد «والرقابة تحول دون نشر كل ما يهيج الجمهور، كمناظر الوقعات الحربية فى أوقات الحرب .. والروايات الوطنية التى تستفز الشعور فى الأمم المغلوبة على أمرها». وبالطبع فالكاتب كان يعرف أن وطنه مصر من بين هذه الأمم التى يصفها «المغلوبة على أمرها» ومع ذلك فهو يعرض منع الروايات الوطنية وكأنه واجب، أو أمر لا مفر منه. ومن الغريب - وإن لم يكن غريبا على النزعة التوفيقية للبرجوازية المصرية - أن راشد يدعو الرقابة فى الفصل نفسه الى منع الأجانب من تصوير «أحقر المناظر المصرية، وأحط طبقات الشعب المصرى. وهذا أمر له أسوأ الأثر فى سمعة بلادنا ويجب أن تهتم له الحكومة التى من واجبها أن تكون هذه السمعة نظيفة نقية. فهو لا يهتم بتحرير

الوطن من الاحتلال قدر اهتمامه بسمعة هذا الوطن. ويرى الشرف والنقاء فى السمعة وليس فى الحرية أو الاستقلال.

وظاهرة القبول العام للرقابة فى أوساط السينمائيين، والتناقض نفسه الذى يعكس النزعة التوفيقية للبرجوازية المصرية، نجده فى كتاب السينما لصاحبه الصحفى والناقد والمخرج أحمد بدرخان الذى صدر عام ١٩٣٦ فهو يبدأ كتابه قائلا ان « الفيلم المصرى لن تقوم له قائمة إلا اذا عبر عن الروح المصرية التى تختلف عن الروح الأمريكية أو الفرنسية أو الألمانية. بل ويستشهد بما قاله لينين عن مدى تأثير السينما. ولكنه عندما يتحدث عن كيفية صناعة الفيلم تحت عنوان « اختيار المكان »يقول :

« لوحظ أن السيناريو الذى يدور فى أوساط بسيطة كأوساط العمال والفلاحين يكون نجاحه محدودا. لأن السينما –قبل كل شئ– مبنية على المناظر ،وأن الطبقة الوسطى من الشعب –وهم السواد الاعظم من رواد السينما– لا تحب أن ترى العالم الذى تعيش فيه، بل على العكس تطمح لرؤية الأوساط التى تجهلها وتقرأ عنها فى الروايات ». ثم يقول « إليك بعض الاماكن التى تليق أن تظهر فى شريط سينمائى: المسرح، الموزيك هول، إدارة جريدة، فندق كبير، البورصة، المصيف، سباق الخيل، مخازن الأزياء، النوادى الرياضية. نوادى القمار .. الى آخره ».

ويقول بدرخان فى كتابه « الحب أساس لكل سيناريو لكنه الحب المعرقل الذى تعترضه العقبات. والحب فى السينما أبسط منه فى قصص الأدب والروايات المسرحية، فلا تحليلات نفسية، ولا صراع بين المرء وضميره، لا شئ من كل هذا، بل المطلوب منافسة غرامية بين رجلين يحبان امرأة أو امرأتين تتنازعان حب رجل وهذا خير ما يمكن أن تصوره السينما ». وتحت عنوان السيناريو وقلم الرقابة يكتب بدرخان فى الكتاب نفسه النص التالى:

« قلم الرقابة لا يتعرض فيما يقدم له من سيناريوهات الى الناحية الفنية، أو ما يتعلق بالذوق، إذ أن مرجع ذلك كله هو الجمهور، والحكم فيه له. ومهمة قلم الرقابة تنحصر فى الأمور التالية:

١) منع تعلم ارتكاب الجرائم أو بث روح الاجرام. أو تشجيع الميل الاجرامى فى النفوس المستعدة له.

٢) منع انتهاك حرمة الأخلاق والاداب العامة.

٣) منع انتهاك حرمة الأديان السماوية.

٤) منع انتشار التعاليم الاجتماعية الخطرة، ولاسيما التعاليم الشيوعية.

٥) منع كل ما قد يؤدى الى مشاكل سياسية، أو دولية.

ولا تنتهى مهمة الرقيب بالتصريح على السيناريوهات الخالية من هذه الامور بل تعرض عليه بعد اخراجها، وقبل استغلالها فى دور السينما، فإن وجد أن المخرج أدخل عليها شيئا يتنافى مع هذه الأمور المحظورة، حذفه، فيشوه الفيلم ويفقد تسلسله فعلى المخرج ملاحظة ذلك ليوفر المجهود والمال، ويضمن لفيلمه الانسجام والتسلسل ».

هل يعنى هذا القبول العام بالرقابة فى أوساط السينمائيين أنه لم تكن هناك أية مشاكل بين الافلام وبين الرقابة على السينما فى مصر؟ الواقع ان هذا غير صحيح. ولا يمكن أن يكون صحيحا. فالرقابة لا توجد على سبيل الاحتياط، وإنما توجد بسبب أفلام معينة، أو اتجاهات معينة، كما حدث بالنسبة الى المسرح.

مشروع فيلم « محمد رسول الله »

كانت أول معركة حول الرقابة على السينما فى مصر هى معركة إخراج فيلم « محمد رسول الله » عام ١٩٢٦ ويروى يوسف وهبى فى الجزء الثالث من مذكراته الذى صدر فى عام ١٩٧٦ قصة هذه المعركة فيقول:

« فى أثناء الموسم زارنى بمسرح رمسيس الأستاذ الأديب التركى وداد عرفى. وقدم لى سيدا يدعى الدكتور

كروس. وأفهمني أنه شخصية لها وزنها. وأنه رسول عاهل تركيا الرئيس أتاتورك ومستشاره الخاص وجنسيته ألمانية وطلب مني أن أحدد موعدا معه لأمر هام جداً». ويقول يوسف وهبي أنه علم من هذا اللقاء أن د.كروس يمثل مؤسسة سينمائية ألمانية مشهورة. وقد نال موافقة رئيس الجمهورية التركية على إنتاج فيلم اسلامي ضخم كدعاية مشرفة للدين الاسلامي الحنيف وعظمته وسمو تعاليمه تشارك في نفقاته الحكومة التركية باسم «محمد رسول الله». وقد أعد السيناريو. وصرحت بتصويره لجنة من كبار علماء الاسلام في استنبول. ويظهر في الفيلم النبي محمد عليه الصلاة والسلام. وتصور مناظره الخارجية في صحراء السعودية. واقترح ان أرسم شخصية النبي».

وقد وافق يوسف وهبي على القيام بدور النبي، بل ووقع عقد التمثيل في السفارة الألمانية بعشرة آلاف جنيه. ولكن ما أن نشر الخبر في الصحف حتى ثار السادة رجال الأزهر، وثار معهم الرأى العام، على حد تعبير يوسف وهبي. وظهرت في الصحف فتوى من شيخ الأزهر تنص على أن الدين يجرم تجريما باتا تصوير الرسل والأنبياء ورجال الصحابة رضى الله عنهم.

ويقول يوسف وهبي في مذكراته «وبعث الى الملك فؤاد تحذيرا - قاسيا مهددا إياى بالنفى، وحرماني من الجنسية المصرية، يذكر أن هذا لم يمنع الشركة من انتاج الفيلم، وقام بالدور ممثل يهودى».

وقد منعت الرقابة في مصر عرض الفيلم الأمريكى «الرسالة» إخراج مصطفى العقاد عام ١٩٧٧ لمجرد أن عنوانه الأول كان «محمد رسول الله».

الجيش والأجانب

ويروى محمد كريم في الجزء الثاني من مذكراته التى أعدها محمود على وصدرت عام ١٩٧٢ أنه طلب فى فبراير عام ١٩٢٩ أثناء تصوير فيلم «زينب» الصامت تصوير لقطات لقوات الجيش في الفيلم. وذلك على حد تعبيره «لأن الجيش فى كل الأمم عنوان نهضتها، ورمز قوتها، وسر عظمتها، فكان لزاما علينا نحن السينمائيين أن نجسد هذا المعنى في نفوس الجمهور بإبراز صورة حية قوية للجيش. ولكن وصله الكتاب التالى من الامير الاى على فهمى:

«حضرة المحترم،

ردا على كتابكم المؤرخ فى ١٣ فبراير سنة ١٩٢٩ الذى تطلبون فيه التصريح لكم بأخذ صور بعض جنود الجيش المصرى لإخراجها سينمائيا. أفيدكم أنى آسف لعدم الموافقة على ذلك لأنه توجد موانع من الوجهة العسكرية تحول دون ذلك».

وقد كرر محمد كريم المحاولة مرة أخرى عند إخراج فيلم «زينب» - الناطق - عام ١٩٥١ ولكن طلبه قوبل بالرفض أيضا.

ويروى محمد كريم فى الجزء الأول من مذكراته أن جريدة «لابورص» نشرت فى ٣٠ مارس سنة ١٩٣٢ تطالب بمنع فيلم «أولاد الذوات» وأن جريدة «المقطم» نشرت في ٣١ مارس عام ١٩٣٢ ترجمة للمقال جاء فيها: «إذا تركنا جانبا الوجهة الفنية التى عليها الفيلم وهى تعد مضحكة. فنحن نجد أن هذا الفيلم هو على مثال أفلام روسيا الشيوعية التى تترك الفن للفن وتقصد الدعاية. فقد أراد وابه أن يروجوا الدعوة لدى المصريين لكراهية المرأة الاوربية». وجاء فى ختام المقال: «كيف يخرجون فى مصر فيلما كهذا مبنيا على التعصب دون أن يكون حتى على شئ من الفن؟».

ويستطرد محمد كريم: ثم نشرت جريدة «المقطم» النبأ التالى «قدم بعض الأجانب شكوى الى وزارة الداخلية من فيلم «أولاد الذوات» وقالوا أن فيه تعريضا وأسبابا للنفور .. الخ فندبت الوزارة جناب المستر جرايفر ومعه أعضاء اللجنة المختصة بهذه الأمور فذهبوا يوم الأربعاء الى سينما متروبول حيث عرض الفيلم عليهم. فحكموا بان ليس فيه ما يستحق الاعتراض، أو المؤاخذة على المرأة الفرنسية. وأكدت اللجنة إجازة

الاستمرار فى عرضه على أنظار الجمهور. وكان قد حدث على اثر هذه الحملة ان أوقفت وزارة الداخلية الفيلم فى أول يوم بعد عرضه الأول بسينما مترويول فى الحفلة الصباحية وحدثت فى البلاد هزة كبيرة لهذا المنع أفادت الفيلم فائدة عظيمة.

ليلى بنت الصحراء

وفى ١٨ فبراير عام ١٩٣٧ بدأ عرض فيلم «ليلى بنت الصحراء» انتاج وإخراج وتمثيل بهيجة حافظ. ولكن الحكومة أوقفت العرض بسبب زواج ولى عهد إيران من الأميرة فوزية شقيقة الملك فاروق، وتعارض ذلك مع قصة الفيلم التى تصور الصراع بين العرب والفرس. وقد حاولت السلطات تعويض بهيجة حافظ عن الخسارة المادية. وحصلت المنتجة بالفعل على ٣٤٠٫٣ جنيهات. ولكن الخسارة كانت أكبر من ذلك بكثير. وبعد سبع سنوات عرض الفيلم مرة اخرى بعد إجراء العديد من التعديلات وتغيير اسمه إلى «ليلى البدوية» فى ١٢ مارس عام ١٩٤٤.

لاشين

ولعل أول معركة كبيرة بين الرقابة وصناع الأفلام فى مصر كانت معركة فيلم «لاشين» الذى أنتجته شركة مصر للتمثيل والسينما إحدى شركات بنك مصر، وأخرجه فريتزكرامب عن قصة للكاتب الألمانى فون ماين، وسيناريو ستيفن هارس وحوار احمد رامى. وهو فيلم تاريخى من الإنتاج الكبير استغرق إعداده حوالى عامين. يقول إلهامى حسن فى كتابه «دراسة مختصرة عن تاريخ السينما المصرية» الصادر عام ١٩٧٦: «وبعد أن وافقت الرقابة على الفيلم. وحدد لعرضه ١٧ مارس عام ١٩٣٨. منع من العرض بأمر وكيل وزارة الداخلية حسن باشا رفعت لأن الفيلم به مساس بالذات الملكية ونظام الحكم. فتدخل طلعت حرب وقام بمساعى كثيرة حفاظا على أموال الشركة، وأخيرا وافق رئيس مجلس الوزراء محمد محمود باشا على عرض الفيلم، وعرض فى ١٤ نوفمبر عام ١٩٣٨، وحقق نجاحا كبيرا وكان هذا النجاح دلالة اجتماعية لها مضمونها السياسى. فقد وجد الشعب فى هذه الفترة من تاريخه تعاطفا مع محتوى الفيلم بما يشتمل عليه من صراع بين قوى الطغيان وقوى الخير الذى انتهى بانتصار ثورة شعب على حاكم طاغية».

من فات قديمه

وكانت المعركة الكبيرة الثانية حول فيلم «من فات قديمه» إخراج فريد الجندى. قام بانتاج هذا الفيلم يحيى السيد ابن احمد لطفى باشا، وتناول فيه الصراع الحزبى فى مصر مهاجما مصطفى النحاس باشا زعيم حزب الوفد وحرمه زينب الوكيل. ولكن حزب الوفد عاد الى الحكم فى ٤ فبراير عام ١٩٤٢ قبل أن يبدأ عرض الفيلم على الجمهور، فحذفت الحكومة الوفدية ٤٨٠ مترا من مشاهد الفيلم، مما جعله فاقدا لكل معنى، وعندما عرض بهذا الشكل فى ١٨ يناير عام ١٩٤٣ ثار الجمهور وكاد يحطم دار العرض.

يقول إلهامى حسن فى كتابه سالف الذكر أن الفكرة السائدة فى حزب الوفد كانت منع الفيلم ولكن أحد المسؤولين فى الحزب رأى أن منع الفيلم سوف يلفت النظر إليه. وأن من الأفضل أن يحذف منه ما يكفى لكى يسقطه الجمهور. وقبل عرض الفيلم قامت صحافة حزب الوفد بالهجوم على الفيلم ردا على صحف المعارضة التى كانت على حد تعبير إلهامى حسن تدق الطبول لمولد فيلم سيهز مشاعر الجماهير بنقده اللاذع وصراحته فى معالجة قضايا المجتمع ودفع المخرج فريد الجندى ثمن هذا الصراع فى أول أفلامه ولم يتمكن إلا من إخراج

فيلمين طويلين فقط بعد ذلك.

تعليمات ١٩٤٧

ظل قانون الرقابة على السينما كما هو منذ عام ١٩٠٤ الى عام ١٩٥٤. ولكن ما الذى أدى الى تغيير تعليمات الرقابة. وهى الشكل التنفيذى للقانون، من خمس تعليمات كما وردت فى كتاب بدرخان الى ٧١ فى تعليمات ١٩٤٧؟

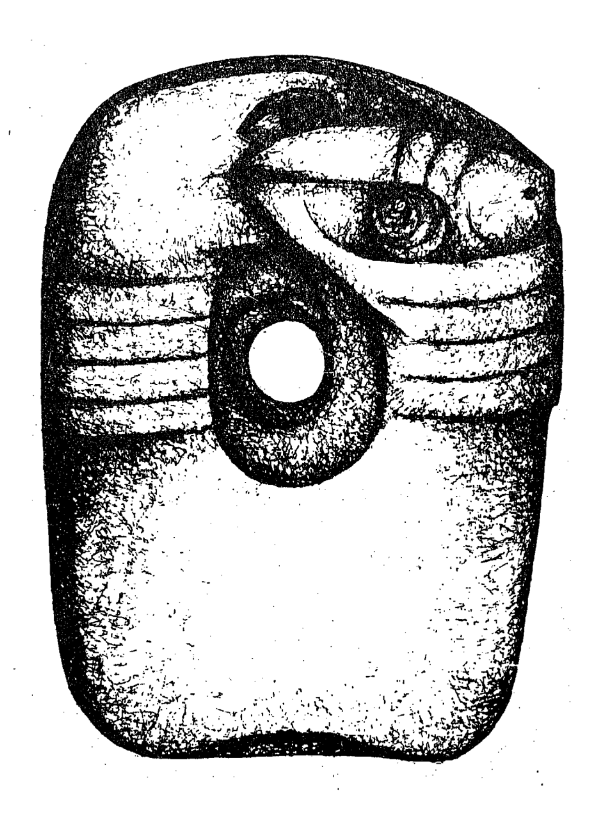
تنقسم مجموعة العوامل التى أدت الى ذلك إلى قسمين، الأول يتعلق بالواقع، أو ما حدث فى مصر بعد ثورة ١٩١٩ وحتى الانتفاضة الوطنية عام ١٩٤٦، والثانى يتعلق بالسينما، أو بالأحرى انعكاس هذا الواقع على السينما فى الفترة نفسها.

يقول طارق البشرى فى كتابه «الحركة السياسية فى مصر» ويتناول الفترة من عام ١٩٤٥ الى ١٩٥٢ خلال الحرب العالمية الثانية، قوى التسلط البريطانى على البلاد سياسيا واقتصاديا وزاد التدخل السافر فى شؤون مصر الداخلية ضمانا لسياستها فى هذه الظروف محاولة تصوير العلاقة بين البلدين كعلاقة بين ندين. وخلال الحرب العالمية الثانية أيضا بدأت عناصر الشباب الأكثر تفتحا تلتقط الفكر الاشتراكى العلمى وتصوغ بمساعدته نظرة جديدة للحركة الوطنية. وبسبب ما نتج عن انقطاع المواصلات مع أوروبا من حماية للمنتجات المحلية من المنافسة الأجنبية، وبسبب زيادة طلب الجيوش الاجنبية الموجودة بمصر على هذه المنتجات، حققت الرأسمالية المحلية تطورا كبيرا نسبيا، وزادت الطبقة العاملة عددا ووعيا. وبعد الحرب أغلق الكثير من المصانع الصغيرة، وقدر عدد المتعطلين بنحو مائة ألف عامل. ومن جهة أخرى ساد القلق بين المتعلمين، فبلغ عدد المتعطلين من حاملى شهادة التوجيهية والشهادات الجامعية نحو عشرة آلاف. والحاصل أن توزيع الأراضى الزراعية من حيث حجم الملكية كاد يؤدى إلى انقسام المجتمع الريفى انقساما حادا بين نحو ٥ بالمائة يملكون ٣٤ بالمائة من مجموع الأراضى الزراعية و٩٤ بالمائة من الملاك لا يزيد ما يملكون عن ٣٥ بالمائة ونحو ١١ مليون من فقراء الفلاحين لا يملكون إلا قوة عملهم».

لقد أجلت الحرب العالمية الأولى (١٩١٤-١٩١٨) الثورة المصرية الى عام ١٩١٩. وحاولت معاهدة ١٩٣٦ اجهاض الانتفاضة الوطنية عام ١٩٣٥. وجاءت الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩-١٩٤٥) لتؤجل الانتفاضة الوطنية الثانية التى لم يكن من الممكن إلا أن تقع عام ١٩٤٦ وشهدت مصر أقوى وأعنف فترات الصراع السياسي فى تاريخها المعاصر التى انتهت بقيام ثورة الجيش عام ١٩٥٢.

وفى فترة ما بين الحربين العالميتين. وبالتحديد بعد افتتاح ستوديو مصر التابع لبنك مصر عام ١٩٣٥، شهدت السينما المصرية دخول عناصر جديدة مختلفة من المثقفين المصريين إلى ساحتها مثل كمال سليم وكامل التلمسانى وأحمد كامل مرسى وصلاح أبو سيف وغيرهم من المخرجين ذوى النزعات الوطنية اليسارية المتباينة. ففى عام ١٩٣٩ أخرج كمال سليم «العزيمة» الذى تناول مشكلة البطالة بين المثقفين، وكان صلاح أبو سيف مساعده فى إخراج الفيلم، وهو الذى سيقدر له بعد ذلك أن يقوم بالدور الأساسي فى تطوير ما يعرف بالواقعية فى الأفلام المصرية. وفى عام ١٩٤٣ أخرج كامل التلمسانى «السوق السوداء» الذى كشف فيه باسلوب شعبى، وعلى نحو تعليمى البناء الداخلى للنظام الرأسمالى. وقد أجل ستوديو مصر عرض الفيلم حتى عام ١٩٤٦. وفى العام نفسه ١٩٤٣ أخرج أحمد كامل مرسى فيلم «العامل» الذى يناضل فيه العمال من أجل حقوقهم ويضربون عن العمل، بل ويتولون إدارة المصنع بأنفسهم فى النهاية. كما أخرج كمال سليم «المظاهرة» عام ١٩٤١ عن الصراع بين العمال وأصحاب العمل، والذى انتقد لمناصرته العمال فى كل ما يفعلون.

إن تعليمات الرقابة على السينما عام ١٩٤٧ هى وصف دقيق لأحوال مصر بعد الحرب العالمية الثانية. ومحاولة لمواجهة



هذه السينما الأخرى التى بدأت فى استوديو مصر قبل وأثناء الحرب.

تنص التعليمات صراحة على مقاومة الحركة الوطنية فى النص التالى:

«نظرا للظروف التى تجتازها البلاد تراعى الدقة والحذر فى ذكر المواضيع التاريخية ومشاهير الرجال والعظماء مثال البطولة الوطنية. خصوصا الموضوعات الحديثة العهد. مما يخشى معه أحداث الشغب أو إثارة الخواطر، وكذلك تمنع مناظر الأحاديث والخطب السياسية المثيرة. ومناظر الجرائم التى ترتكب بدافع من اختلاف الرأى فيما يتصل بالنظام الاجتماعى أو السياسى». وبالطبع فالمقصود بـ «الجرائم» هنا حوادث الاغتيال السياسى التى تكررت فى تلك الفترة.

وتعكس هذه التعليمات تداعى النظام السياسى والخوف من سقوطه والثورة عليه.،ونمو الفكر الاشتراكى فى الوقت نفسه عندما تمنع المواضيع «ذات الصبغة الشيوعية أو التى تحوى دعاية ضد الملكية، أو نظام الحكم القائم أو العدالة الاجتماعية». وعندما يمنع «إظهار الإخلال بالنظام الاجتماعى بالثورات أو المظاهرات أو الأحزاب».

كذلك تعكس هذه التعليمات أحوال الفلاحين والعمال وسكان الأحياء الشعبية فى المدن عندما تمنع «منظر الحارات الظاهرة القذارة» و«منظر بيوت الفلاحين الفقراء ومحتوياتها». وتمنع إظهار «تجمهر العمال أو اضرابهم أو توقفهم عن العمل». وكذلك اعتداءات العمال على صاحب العمل،أو العكس. وتمنع «تحبيذ الجريمة بين العمال، أو بث روح التمرد بينهم كوسيلة للمطالبة بحقوقهم». ومرة أخرى تجد أن المقصود بـ «الجريمة» هنا هو أى محاولة من العمال للحصول على حقوقهم.

وتحاول تعليمات ١٩٤٧ من ناحية أخرى ستر عورات النظام بـ «عدم التعرض بالألقاب أو الرتب أو النياشين»، وعدم التعرض بالوزراء والباشوات ومن فى حكمهم ورجال القانون والدين والأطباء ورجال الجيش والبوليس.

ومثل أى قانون من قوانين الرقابة الفاشية، تمنع تعليمات ١٩٤٧ التعبير عن الحرية أو الجنس أو الموت، وهى الدعائم الأساسية للدراما سواء فى المسرح أم فى السينما، ولعل الشىء الوحيد الذى تنص التعليمات على إمكانية تصويره (أى بالايجاب وليس بالسلب) هو الكباريهات ولكن على شرط أن تكون نظيفة فهناك بند خاص يقول: «يراعى فى تصوير الكباريهات ألا تكون قذرة».

لقد كانت السينما الأخرى التى بدأت في ستوديو مصر أثناء الحرب العالمية الثانية ضعيفة من الأصل، وكان الصراع بينها وبين السينما السائدة عنيفا. وجاءت تعليمات ١٩٤٧لتحسم الصراع لصالح السينما السائدة، وحتى قيام ثورة ١٩٥٢. ولذلك لم تنم السينما الأخرى فى مسارها الطبيعى، وتشارك فى الحركة الوطنية وفى حركة النضال الاجتماعى بعد الحرب. غير أن هذ لا يعنى أن الفترة من ١٩٤٧ إلى ١٩٥٢ لم تشهد أية معارك مع الرقابة.

مسمار جحا

ولعل أهم هذه المعارك هي التى دارت حول فيلم «مسمار جحا» من إخراج ابراهيم عمارة. وفيلم «مصطفى كامل» من إخراج أحمد بدرخان. وكلاهما من انتاج أوائل عام ١٩٥٢ قبل الثورة. ففى عام ١٩٥١ قدمت فرقة المسرح المصرى الحديث التى كان يرأسها زكى طليمات مسرحية «مسمار جحا» تأليف على أحمد باكثير، وعن هذه المسرحية أخرج ابراهيم عمارة فيلمه الذى منع عدة شهور ثم ووفق على عرضه فى ٢٣ يونيو عام ١٩٥٢قبل قيام الثورة بشهر. وكان سبب المنع ما فيه من تعريض بالطبقة الحاكمة.

مصطفى كامل

أما فيلم «مصطفى كامل» فقد انطبقت عليه إحدى تعليمات ١٩٤٧، التى تطلب مراعاة الدقة والحذر فى ذكر المواضيع

التاريخية ومشاهير الرجال والعظماء مثال البطولة الوطنية، وخصوصا الموضوعات الحديثة العهد. فتعبير الدقة والحذر هو بديل مهذب للمنع. وقد منع فيلم مصطفى كامل فعلا. ولم يسمح بعرضه إلا بعد قيام ثورة ٢٣ يوليو عام ١٩٥٢. وذلك فى ١٤ نوفمبر من العام نفسه.

الله معنا

ولعل الفيلم الوحيد الذى منع بعد الثورة فى هذه الفترة الانتقالية من تاريخ الرقابة على السينما فى مصر هو فيلم «الله معنا» الذى أخرجه أحمد بدرخان عن حرب فلسطين عام ١٩٤٨ وقيام الثورة عام ١٩٥٢. فقد صور الفيلم بعد الثورة مباشرة ولكنه منع من العرض مدة ثلاث سنوات حتى عرض على الرئيس جمال عبد الناصر وشاهد الرئيس الفيلم ودهش من كذب الاشاعات التى كانت تتردد والتى أدت إلى وقف عرضه، وأمر بعرضه. وحضر بنفسه حفل الافتتاح فى سينما ريفولى يوم ١٤ مارس عام ١٩٥٥. وكان هذا أول فيلم يحضر جمال عبد الناصر بصفته الرسمية كرئيس للجمهورية حفل افتتاح عرضه.

قانون الرقابة

وفى عام ١٩٥٥ صدر أول قانون للرقابة، وليس لائحة أو تعليمات خاصة بالرقابة على المسرح والسينما، وهو القانون ٤٣٠ بخصوص تنظيم الرقابة على الأشرطة السينمائية ولوحات الفانوس السحرى والأغانى والمسرحيات والمونولوجات والأسطوانات وأشرطة التسجيل الصوتية. وكان هذا القانون والقرار الوزاري المنفذ له، تعبيرا حقيقيا عن روح الثورة. إذ اعتبر الهدف من الرقابة هو حماية الآداب العامة والمحافظة على الأمن والنظام العام ومصالح الدولة دون أن يحدد بنودا معينة، وترك ذلك لتقدير الرقباء أنفسهم.

وقد تطورت الأفلام المصرية بعد عام ١٩٥٥ على نحو لم يسبق له مثيل فى تاريخها. صحيح أن الصراع لم يكن قد بدأ بين السينما السائدة وبين الاتجاهات الجديدة، ولكن هذه الاتجاهات أصبحت أكثر قوة، وأصبح لها جمهورها ونقادها، وبخاصة الاتجاه الواقعى الذى قاده صلاح أبو سيف ويوسف شاهين وتوفيق صالح، ثم هنرى بركات وكمال الشيخ وغيرهما بعد ذلك.

ومنذ أن وافق الرئيس جمال عبد الناصر على عرض فيلم «الله معنا» وحضر بنفسه حفلة العرض الأول للفيلم عام ١٩٥٥، وهو العام نفسه الذى صدر فيه أول قانون للرقابة على السينما والمسرح بعد الثورة، وحتى نهاية السبعينيات، لم يمنع أى فيلم مصرى من العرض. ولكن هذا لا يعنى أنه لم تحدث مشاكل بين صناع الأفلام والرقابة فقد حدثت مشاكل، ولكنها لم تؤد إلى المنع.

فبعد هزيمة ٥ يونيو عام ١٩٦٧ انتعشت قوى اليمين فى مصر، وعبرت عن وجهة نظرها من خلال عدة أفلام أهمها: «شئ من الخوف» إخراج حسين كمال و«ميرامار» إخراج كمال الشيخ، وكلاهما عرضا عام ١٩٦٩. وقد ترددت الرقابة فى عرض فيلم «شئ من الخوف» الذى كان يعبر من خلال قصة رمزية كتبها ثروت أباظة عن وجهة نظره فى الثورة وزعيمها، حيث نرى عصابة تستولى على أحد القرى وتتحكم فى أهلها، فيقود رجل متدين الثورة على هذه العصابة، ويتمكن الأهالى من حرق رئيس العصابة.

وقررت الرقابة عرض الفيلم على الرئيس جمال عبد الناصر. وبعد العرض سأل الرئيس المسئول الكبير الذى عرض عليه الفيلم، هل نحن عصابة؟ فقال لا. ثم سأله هل أنا رئيس عصابة؟ فقال لا. وهنا قال الرئيس: إذن ما هى المشكلة فى عرض هذا الفيلم كاملا على الجمهور؟

تنقية الأفلام

وفى السبعينات دارت عدة معارك كبرى بين الرقابة ووزارة الثقافة من ناحية، وبين صناع الأفلام والنقاد من ناحية أخرى. ولعل أول أشارة تؤرخ لبدء هذه المعارك ذلك الخطاب الذى أرسلته الرقابة الى جميع شركات توزيع الأفلام فى القاهرة فى ١٤يونيو عام ١٩٧٢. ومن المصادفات الغريبة أن هذا اليوم هو أيضا يوم تأسيس جمعية نقاد السينما المصريين التى حملت العبء الأكبر فى الدفاع عن حرية التعبير فى السينما طوال السبعينيات مع جماعة السينما الجديدة التى تأسست عام ١٩٦٨.

وفى ما يلى نص الخطاب: «أصدر السيد نائب رئيس الوزراء ووزير الثقافة والإعلام تعليماته تنفيذا لتوجيهات رئيس الجمهورية بضرورة تنقية الأفلام السينمائية المصرية والأجنبية من المشاهد الجنسية الخليعة، والألفاظ النابية، وكل ما يمس الأخلاق الفاضلة المنبثقة من تقاليدنا وعاداتنا بحيث تصلح هذه الأفلام والمسرحيات للعرض على الكبار والصغار معاً».

وأجهزة الرقابة فى كل أقطار العالم تقسم الأفلام إلى أفلام للكبار، وأفلام للصغار، وكذلك فى مصر، ولكن هذه هى أول مرة تنشد فيها الرقابة صلاحية الأفلام والمسرحيات للكبار والصغار معاً. والمعنى الوحيد لهذا الهدف أن يعامل كل الجمهور على أنه جمهور من الأطفال، وليس العكس بالطبع. وفضلا عن الاستحالة العملية لذلك، يخلط هذا الخطاب بين الأفلام المصرية والأجنبية،ويطلب من الأفلام الأجنبية أن تنبثق بدورها من تقاليدنا وعاداتنا، الأمر الذى لا يستند إلى أى منطق مقبول.

العصفور وزائر الفجر التلاقى وجنون الشباب

وفى هذه الفترة كانت ستوديوهات الجيزة تشهد تصوير أربعة أفلام سوف يقدر لها أن تكون موضوع المعارك الكبرى مع الرقابة فى السبعينيات. وهذه الأفلام هى «العصفور» إخراج يوسف شاهين، و«زائر الفجر» إخراج ممدوح شكرى، و«التلاقى» إخراج صبحى شفيق، و«جنون الشباب» إخراج خليل شوقى. وقد منعت كلها من العرض لمدد تتراوح بين عامين وثمانية أعوام وعرضت على الجمهور بعد الحذف منها، إذ عرض «العصفور» عام ١٩٧٤ و«زائر الفجر» عام ١٩٧٥، و«التلاقى» عام ١٩٧٧ و«جنون الشباب» عام ١٩٨٠.

عبر يوسف شاهين فى «العصفور» عن هزيمة الخامس من يونيو عام ١٩٦٧ وعن رغبة الشعب فى تحرير أرضه بالقوة. وعبر ممدوح شكرى فى «زائر الفجر» عن بشاعة الإرهاب، وعن رغبة الشعب فى الحرية والديمقراطية. وعبر صبحى شفيق فى «التلاقى» عن الفساد والانحراف فى أجهزة الدولة، وعن رغبة الشعب فى الإصلاح والتغيير. وعبر خليل شوقى فى «جنون الشباب» عن الطلاق بين الأجيال وعن الانحراف الجنسى. وكانت كل هذه الموضوعات من المحرمات التى لا يجوز التعبير عنها بلغة السينما.

وقد كان الفيلم الوحيد الذى أتيح لبعض الجمهور أن يشاهده هو فيلم «زائر الفجر» الذى عرض فى نادى سينما القاهرة فى يناير عام ١٩٧٣ قبل أن يمنع. وعندما تولى يوسف السباعى وزارة الثقافة فى مارس تم منع الأفلام المذكورة من العرض، وبدأت المعارك مع الرقابة، والتى وصلت إلى ذروتها قبل حرب أكتوبر عام ١٩٧٣.

ففى أوائل سبتمبر عام١٩٧٣، وقبل شهر واحد من الحرب عرض فيلم «العصفور» فى مهرجان بيت مرى فى لبنان، وآثار مناقشات واسعة فى المهرجان وفى الصحافة اللبنانية، وأصدر الحاضرون فى المهرجان بيانا يطالب بعرض الفيلم جاء فيه «بعد مشاهدة فيلم العصفور للمخرج يوسف شاهين، نؤكد نحن الموقعين على هذا البيان من

سينمائيين ونقاد ومثقفين ما سبق أن أعلنه الكثيرون فى العالم وهو أن هذا الفيلم من أهم الأفلام فى السينما العربية. وأنه أثر فنى جدير بأن يكون موضع فخر كل عربى،وكل مصرى بالذات».

ويستطرد البيان: «وإننا إذ نعلن هذا، نعبر عن قلقنا البالغ من خبر منع عرض الفيلم فى مصر، ونتوجه إلى السلطات المصرية بهذا النداء للرجوع عن قرار المنع. كما نتوجه إلى كافة الهيئات المعنية فى البلدان العربية لإتاحة أفضل الفرص لعرض هذا الفيلم فى هذه المرحلة التى يحتاج فيها العرب أشد الاحتياج إلى حرية التعبير ومواجهة واقعهم بجرأة وصراحة حتى يتيسر لهم التطلع إلى المستقبل بثقة وجرأة».

وفى يوم ٢٩ديسمبر عام ١٩٧٣ توفى المخرج ممدوح شكرى صاحب «زائر الفجر» عن ٣٤ عاما (ولد فى ٢٨فبراير عام١٩٣٩)، وقررت جماعة السينما الجديدة تنظيم جنازة رمزية للفقيد يوم أول يناير عام١٩٧٤ من مقر نقابة السينمائيين إلى ميدان الأوبرا. وألقى كاتب هذه السطور كلمة تأبين الفنان الشاب فى مقر النقابة جاء فيها: «يعز علىّ -كما يعز عليكم- أن نلتقى هنا فى تأبين ممدوح شكرى بدلا من أن نلتقى معه فى حفلة العرض الأول لأعظم أفلامه - وآخرها مع الأسف «زائر الفجر» غير أنى على يقين أننا سوف نلتقى مرة أخرى فى العرض الأول لهذا الفيلم قريبا جدا».

وجاء فى ختام هذه الكلمة: «وتشاء الصدفة أن يلفظ ممدوح الأنفاس الأخيرة فى مستشفى الحميات بالعباسية فى الوقت نفسه الذى كان يعرض فيه فيلمه عرضا خاصا فى مسرح السنار بالدقى أمام اللجنة التى كلفت بتعديل الفيلم فيما أطلق عليه العرض الأخير فى العالم لهذا الفيلم. وداعا يا ممدوح: إن فيلمك أمانة فى أعناقنا. وسوف يعرض كاملا على الجماهير التى صنعته من أجلها».

وبعد انتهاء الجنازة وقف أصدقاء وزملاء الفقيد يتلقون العزاء إلى جانب أفراد الأسرة فى ميدان الأوبرا، ثم عاد عشرات منهم إلى مقر النقابة حيث بدأ التوقيع على بيان من أجل «زائر الفجر» بادرت بالدعوة إليه جمعية الفيلم وفيما يلى نص البيان:

«نحن السينمائيون الموقعون على هذا النداء من زملاء المخرج الشاب ممدوح شكرى الذى فقدته السينما المصرية منذ أيام وهو فى ريعان شبابه وعطائه لوطنه نلتمس السماح بعرض آخر أفلام الفنان الفقيد «زائر الفجر» كما صنعه وتركه أمانة لجماهير بلادنا التى وهب لها عمره الفنى القصير، ونحن واثقون أن الفيلم بكل ما يقوله إنما كان يتعرض لمرحلة ماضية من تاريخ بلادنا حسمتها حركة التصحيح ومعارك أكتوبر».

وفى العدد الثانى من مجلة السينما والمسرح التى أصدرها يوسف السباعى والصادر فى فبراير عام ١٩٧٤ نشرت المجلة بيانا بعنوان «ممدوح شكرى موهبة تبنتها الدولة وخطفها الموت» جاء فيه «وكانت الدولة حريصة على تكريم هذه الطاقة الشابة المتفجرة بعرض آخر أفلامه، فحضر الوزير الفنان يوسف السباعى عرضا خاصا للفيلم. وبحضور لجنة عن إدارة الرقابة. وحددت نقاط تعديلية فى الفيلم بغرض إجازته، حتى يكون نوعا من التكريم للموهبة التى تبنتها الدولة منذ البداية».

وفى عدد أبريل من المجلة نفسها كتب حسن عبد المنعم وكيل الوزارة مقالا بعنوان «أفلام ممنوعة: لماذا» جاء فيه عن فيلم «زائر الفجر» إنه يقدم «صورة شائهة حرصت حرصا على تشويه وجه الحياة فى المجتمع بصورة لا نظير لها»، و«سواء كان المقصود هو إعطاء صورة من المجتمع قبل ١٩٦٧ أم قبل ١٥ مايو ١٩٧١، أى قبل النكسة أو قبل التصحيح، فإن الصورة التى أعطيت لا يمكن بحال من الأحوال أن تكون واجهة للمجتمع المصرى»، و«إذا كانت وظيفة الفن فى حياتنا هى إشاعة اليأس وتأكيد روح الهزيمة بالصورة التى تبناها هذا الفيلم فإننى أرفض هذا الفن وأعتبره فنا منحرفا عن رسالة الفن المقدسة، وهى إشاعة الأمل». وجاء فى المقال نفسه عن

فيلم «التلاقى» إنه يقدم صورة حافلة بالفساد والاستهتار والاستهانة بحياة الناس والوصولية و«حتى محاولة القصة أن تتعرض لمشكلة فلسطين من خلال الحوار مع بعض الزائرين الأجانب كانت محاولة مع الأسف غير موفقة. وقد اعتمد فيها على استخدام اللغة الانجليزية واللغة الفرنسية».

ويختتم السيد وكيل الوزارة مقاله بوعد منه أن يعيد النظر في منع هذه الأفلام.

وعندما عرض فيلم «زائر الفجر» عام١٩٧٥ كان ناقصا. وعرضت النسخة الناقصة نفسها في افتتاح مهرجان قرطاج السينمائي الدولي بتونس عام ١٩٧٦ والمشاهد واللقطات والكلمات التي حذفت من الفيلم هي:

١- مشهد درامي وثائقي يعبر عن الحياة اليومية في أحد مستشفيات القاهرة من خلال تحقيق صحفي تقوم به بطلة الفيلم .. المرضى يتزاحمون لصرف الدواء المجاني. والممرض ينهرهم بعنف يدور الحوار التالي بين الصحفية بطلة الفيلم ومدير المستشفى:

- أنا مستعد أكلمك عن السرقة والاهمال والروتين والاستهانة بالمرضى الفقراء عشان المريض يدخل المستشفي تبقى مشكلة. عشان يخرج منها حاجة أصعب حتى لو كان ميت بس الرقابة في الجرنال تسمح لك بنشر الكلام ده؟

- هو انت مش خايف على الكرسي؟

- إن كان على أنا مش عايز أقعد في البلد دي.

٢- قول مدبولي جار بطلة الفيلم لوكيل النيابة: أصل يابيه الأيام دي الجبن سيد الأخلاق.

٣- قول عبده الطباخ السابق في منزل زوج بطلة الفيلم لوكيل النيابة تعقيبا على حادثة وقعت للبطلة في ميدان السيدة زينب: عارف حلينا الموضوع ازاي. خدت المخبر على جنب واديته قرشين.

٤- قول عبده لوكيل النيابة أيضا: فيه ناس كانوا بييجوا يراقبوها ويسألوا عنها من وراها.

٥- الحوار بين الدكتور الذى أجرى عملية «تنظيف» لابنه نانا التى تدير بيتا للدعارة وبين نانا. وهو:

- بنتك مش أول ولا آخر واحدة يامدام.

- بس بوسي لسه صغيرة يا دكتوره.

- واصغر من بنتك كتير. اسأليني انا.

٦- الحوار بين بطلة الفيلم ومدير تحرير الجريدة التي تعمل بها قبل الثورة حين اضطر إلى الاختفاء في المقابر ليلة حريق القاهرة. وأثناء الكفاح السري ضدالنظام الملكي الاقطاعي، وهو:

- أول مرة أعرف إن في مصر ناس ساكنين في المقابر.

- عمرك مشيتي حافية في الطين .. عمرك اكلتي مش بدوده وحمدتي ربنا. دخلتي مستشفي ورموكي رمية الكلاب؟ متبقيش عرفتي مصر.

٧- تعليق مساعد وكيل النيابة بعد الإفراج عن نانا بالتليفون: ما هو القانون مفصل علشان يحمي اللي فوق.

٨- قول بطلة الفيلم لصديقتها في مصعد العمارة: أنا مش خايفة من الموت ياسعاد. أنا بس خايفة ييجي قبل ما أشوف اللى نفسي فيه، ياخسارتك يا مصر يا خسارتك يامصر.

٩- قول صديق البطلة لوكيل النيابة: أنها كانت تقول أن سعاد أرملة أحد شهداء ٦٧، وشهاحزين زى مصر.

١٠-قول وكيل النيابة في نهاية الفيلم: وايه اللى ممكن نعمله إذا كان حاميها حراميها.

عودة تعليمات ١٩٤٧

وكما كانت الفترة من عام ١٩٥٢ إلى ١٩٥٥ فترة انتقالية في تاريخ الرقابة بعد تغيير النظام السياسي،كذلك كانت الفترة من عام ١٩٧١ إلى عام ١٩٧٦، إذ سرعان ما أدركت السلطة أن القرار الوزاري المنفذ لقانون عام ١٩٥٥ لم يعد يتلاءم مع موجة الأفلام السياسية في النصف الأول من السبعينيات، ولذلك أصدر وزير الإعلام والثقافة القرار رقم ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦ بشأن القواعد الأساسية

للرقابة على المصنفات الفنية بتاريخ ٢٨ أبريل عام ١٩٧٦ والذى يعتبر عودة إلى تعليمات عام ١٩٤٧ مرة أخرى «بالنص أحيانا، وبإعادة الصياغة أحيانا أخرى، وبالمضمون نفسه فى النهاية». بل إن قرار ١٩٧٦ يفوق تعليمات ١٩٤٧فى فرض المزيد من المحرمات.

فحين تنص تعليمات ١٩٤٧ على عدم تمثيل قوة الله سبحانه وتعالى بأشياء حسية كالجسم أو الصوت أو خلافه أو إظهار صور الأنبياء ينص قرار ١٩٧٦، على منع إظهار صورة الرسول(ص) صراحة أو رمزاأو صورة أحد من الخلفاء الراشدين وأهل البيت والعشرة المبشرين بالجنة أو سماع أصواتهم، وكذلك إظهار صورة السيد المسيح أو صور الأنبياء عموما على أن يراعى الرجوع فى كل ذلك إلى الجهات الدينية المختصة.

وهكذا يجعل القرار ما يطلق عليه الجهات الدينية المختصة «سلطة فوق سلطة الرقابة» وذلك رغم أن مصر دولة اسلامية والاسلام دين بلا كنيسة والأغرب من ذلك أن يمنع صورة السيد المسيح بينما توافق على ظهورها الجهات المختصة بالديانة المسيحية على اختلاف طوائفها وشيعها.

ويبدو التطابق بين النصين واضحا عندما تحرم تعليمات ١٩٤٧ إظهار النعش احتراما لجلال الموت، ويحرم قرار ١٩٧٦ عرض مراسم الجنائز أو دفن الموتى بما يتعارض مع جلال الموت.وبحكم هذا النص يجوز منع فيلم مثل «يوميات نائب فى الارياف» إخراج توفيق صالح عام١٩٦٩، أو فيلم «السقا مات» إخراج صلاح أبو سيف عام ١٩٧٧.

ويبدو التطابق فيما يتعلق بالجنس. فتعليمات ١٩٤٧ تحرم إظهار الأجسام العارية سواء بالتصوير أم بالظل. ويحرم إظهار أجزاء الجسم التى يقضى الحياء بسترها وبخاصة أجسام النساء بشكل مبتذل (البطن - الصدر - الساق فى بعض الأوضاع النابية) كما لا يسمح بتسليط الكاميرا على الأجزاء من قرب بحيث يكون مظهرها منافيا للآداب ولا يرتاح إليها الذوق أو يكون الغرض من إظهارها «إثارة الغرائز». وقرار ١٩٧٦ يحرم إظهار الجسم البشرى عاريا على نحويتعارض مع المألوف وتقاليد المجتمع وعدم مراعاة ألا تكشف الملابس التى يرتديها الممثلون عن تفاصيل جسمانية تؤدى إلى إحراج المشاهدين أو تتنافى مع المألوف فى المجتمع. أو إبراز الزوايا التى تفصل أعضاء الجسم أو تؤكدها بشكل فاضح.

وأخيرا يبدو التطابق بين النصين فى تحريم تعليمات ١٩٤٧ لمناظر الإخلال بالنظام الاجتماعى بالثورات أو المظاهرات أو الإضراب. وفى تحريم قرار ١٩٧٦ لعرض المشكلات الاجتماعية بطريقة تدعو إلى إشاعة اليأس والقنوط وإثارة الخواطر أو خلق نعرات طبقية أو طائفية أو الإخلال بالوحدة الوطنية.وعندما يصبح على الفنان ألا يقترب من معالجة الموت أو الجنس، لا يبقى له غير المغامرات والمطاردات، والقصص الميلودرامية والكوميديات الهزلية.

وهذا التطابق بين تعليمات ١٩٤٧ وقرار ١٩٧٦ هو الذى دفع جماعة السينما الجديدة إلى إصدار بيان يعلن رفض قرار وزير الإعلام والثقافة رقم ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦ لأنه يشكل خطرا بالغا على حرية التعبير وانتهاكا صارخا للدعاوى المطروحة من قبل السلطة الرسمية حول الحريات الديمقراطية كما أنه تأكيد للأوضاع الاحتكارية فى السينما المصرية خاصة،والفنون التى يتناولها القرار عامة.

ويستطرد بيان جماعة السينما الجديدة: وهذا القرار امتداد لتعليمات عام ١٩٤٧. تلك التعليمات التى صدرت أيام الاحتلال. وما تزال تلقى بظلها إلى الآن. وهو من هذه الناحية يتعارض مع مبادئ الدستور الدائم وسيادة القانون. وهكذا يمثل القانون عائقا على حرية الفنان. وسلاحا يشهر فى وجه الفن الملتزم ويحمى الهابط.

المذنبون

كان فيلم «المذنبون» إخراج سعيد مرزوق، والذى بدأ عرضه فى القاهرة يوم ١٦ أغسطس عام ١٩٧٦ أول ضحايا القرار ٢٢٠. فقد تعرض للحذف أثناء عرضه أكثر من مرة وفى عام ١٩٧٧ فاز الفيلم بجائزة وزارة الثقافة كأحسن فيلم مصرى عرض عام ١٩٧٦، ومع ذلك، وفى نفس العام، وبواسطة نفس الوزارة، تمت إحالة ١٥ من العاملين والعاملات فى الرقابة إلى النيابة الإدارية بسبب موافقتهم على عرض الفيلم وتصدير الفيلم. وصدر قرار الاتهام من النيابة الإدارية بإحالتهم إلى المحكمة التأديبية المختصة بالعاملين من مستوى الإدارة العليا بالقاهرة فى ٩ يناير عام ١٩٧٩. وقد استمر نظر القضية رقم ٣٥ لسنة ١٩٧٧ حتى عام ١٩٨٢ حين صدر الحكم بإدانة الرقباء، ونتيجة لذلك سيطر الذعر على الرقباء، وانعكس على جميع قراراتهم.

فى ٢٢ ديسمبر ١٩٧٦ نشر كاتب هذه السطور المقال التالى فى جريدة «الجمهورية» تحت عنوان «ليستمر عرض فيلم المذنبون»:

«نشرت الصحف أن لجنة سباعية خاصة تكونت بقرار من وزير الثقافة والإعلام للبحث فى منع فيلم المذنبون أو الحذف منه أو عرضه للكبار فقط.

وبغض النظر عن تشكيل هذه اللجنة السباعية حيث يمثل فيها العاملون فى السينما بنسبة واحد إلى سبعة. وبغض النظر عن الاختيارات الثلاثة المطروحة أمامها مسبقا فإن من الطريف جدا أن يحدث هذا بعد عامين من الموافقة على إنتاج الفيلم، وبعد عشرة شهور من الموافقة على عرضه، وبعد ستة شهور من عرضه فيما سمى مهرجان القاهرة ممثلا لمصر. وبعد أكثر من شهرين من عرضه فى سينما ريفولى وغيرها من دور العرض حيث لا يزال يعرض.

معنى هذا أن أجهزة الدولة كانت نائمة طوال هذه الفترة أو أن هذه الاجهزة مثل إدارة الرقابة واللجنة العليا للرقابة ولجنة المهرجانات وغيرها قد أصبحت غير ذات موضوع، فإذا منع الفيلم حق لكل مواطن من الملايين التى شاهدته أن يطالب الدولة بتعويض عن الأضرار التى لحقت به من جراء مشاهدته وإذا لم يمنع وجب على المنتج ان يشكر الوزارة على هذه الدعاية لفيلمه.

والواقع أن القضية الأساسية التى يثيرها هذا القرار هى قضية «حرية التعبير» وهى أخطر القضايا الثقافية على الإطلاق سواء فى مصر أم فى غيرها من دول العالم لأن انتاج الفيلم فى حد ذاته يعنى موافقة أجهزة الدولة المعنية على إنتاجه. ولكن ترخيص الرقابة على الأفلام فى مصر ترخيص غريب. فالرقابة تقرأ المعالجة وتوافق عليها، وتقرأ السيناريو وتوافق عليه، ثم تشاهد الفيلم وتوافق عليه، وبعد ذلك تمنعه.

إن ترخيص الرقابة فى مصر يلغى نفسه بنفسه، ويلغى القانون تماما بنصه على أن من حق الرقابة أن تسحب هذا الترخيص فى الوقت الذى تشاء. والأولى بوزير الثقافة والإعلام -وهو رجل العدل والقانون- أن يشكل لجنة لبحث مدى مشروعية هذا الترخيص. ومدى دستوريته فى ظل دولة القانون والمؤسسات.

إن فيلم المذنبون هو أحد أفلام فنان السينما سعيد مرزوق وهو فنان قدير يثبت للمقارنة مع العديد من فنانى السينما المعروفين فى العالم ويعرض الفيلم لبعض مظاهر الفساد فى المجتمع المصرى المعاصر.

وما يمكن أن يؤخذ على هذا الفيلم أنه لم يحلل أسباب هذا الفساد. أى أنه لم يكن نقديا بما فيه الكفاية ليقول لنا لماذا وكيف، واكتفى فقط بأن يقول هذا ما يحدث. وقد جاء فى الصحف أن قرار الوزير صدر بناء على احتجاج بعض أعضاء مجلس الشعب وبعض المواطنين على الصورة التى يقدمها الفيلم للمجتمع المصرى. ولايكاد المرء أن يصدق أن هناك من أعضاء مجلس الشعب من يطالب بمنع فيلم يفضح اللصوص والمرتزقة.

إن منع فيلم «المذنبون» لا يمكن إلا أن

يكون دفاعا عن هؤلاء اللصوص والمرتزقة الذين يفضحهم. والأولى بمجلس الشعب أن يهاجم الإبتذال والإسفاف فى الأفلام.

وجاء فى الصحف أن الوزير قرر منع الفيلم من التصدير بسبب احتجاج بعض المصريين العاملين فى الخارج. وإذا كان هذا سببا للمنع. فيجب أيضا منع نشر مناقشات مجلس الشعب حول الانحرافات. ويجب منع نشر تحقيقات النيابة الإدارية حول الاختلاسات. وتكون الخطوة التالية بالضرورة منع هذه المناقشات وتلك التحقيقات ولم لا طالما كل شئ على ما يرام.

إن عالم اليوم متغير بفضل أجهزة الاعلام ووسائل الاتصال بالجماهير.

ورجل الشارع فى كل أرجاء العالم يعرف الآن كل ما يدور فى كل مكان من هذا العالم. ورجل الشارع يعرف أن مصر تسير بخطى سريعة نحو الديمقراطية مثل أى بلد من البلاد إلا هذه الأفلام والمسرحيات والكتب الممنوعة.

وإذا كان المصريون العاملون فى الخارج يرون أن مصر هى جنة الله على الأرض، فلست أدرى لماذا تركوا هذه الجنة إذن .. إن نظرة هؤلاء لا يجب أن تكون مقياسا بأية حال وعليهم بدلا من أن يطالبوا بمنع «المذنبون» أو غيره من الأفلام التى تصور بعض مظاهر الفساد أن يأتوا ليساهموا فى إصلاح هذا الفساد.

وأخيرا يقول قرار الوزير أن الفيلم لم يلتزم بالقصة الأصلية التى كتبها نجيب محفوظ وأظن أن هذه ليست قضية الوزير. وإنما هى قضية نجيب محفوظ أولا وأخيرا ثم إن «المذنبون» ليست له قصة أصلية. وإنما كتب نجيب محفوظ المعالجة السينمائية مباشرة للسينما.

تقرير اتهام الرقباء فى قضية «المذنبون»

وفيما يلى النص الكامل لتقرير الاتهام ضد الرقباء فى قضية «المذنبون»:

صدر تقرير الاتهام من النيابة الإدارية إلى المحكمة التأديبية ضد كل من اعتدال ممتاز مصطفى وعليه محمد فريد وفاطمة عبد الحميد السراج ومصطفى أحمد أبو النصر وعفاف محمد عبد العزيز ومحمود كامل أبو زيد وسوسن طلعت النشار ومحمود أحمد حلمى ويسرى حكيم بخيت وأفكار ابراهيم البرعى وعزيزة ابراهيم وسونيا عبد الحميد عطا الله وسهير أمين بكرى السيد وإقبال حسن عبد الرازق وادوار أميل خورى. وذلك لأنهم خلال المدة من ١٩٧٥/٩/٢٠ حتى ١٩٧٦/٩/١٩ بالإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية خرجوا على مقتضى الواجب، وأخلوا إخلالا جسيما بواجبات الوظيفة، وذلك بأن:-

- المخالفون من الأول حتى السابع:

بوصفهم سالف الذكر وافقوا كل فى حدود اختصاصه على الترخيص بعرض فيلم «المذنبون» عرضا عاما «فى الداخل»، رغم ما انطوى عليه من مخالفات صارخة تمس الآداب العامة والقطاع العام وتنال من قيم المجتمع الدينية والروحية بما تحمله فى طياتها من دعوة سافرة لنشر الفساد والحض على الرذيلة فضلا عن عدم احترام الدين بما له من قدسية وتكريم واجبين الأمر الذى من شأنه الإساءة إلى المجتمع والحط من قدره واظهاره فى صورة مشوهة وتصويره على أنه مجتمع استشرت فيه كل مظاهر الانحلال والانحراف وكذا التشكيك فيما تنادى به الدولة من مبادئ أو ترفعه من شعارات أهمها العلم والإيمان، وذلك على النحو المبين تفصيلا بالأوراق.

- المخالفة الأولى أيضا

بوصفها مديرة الرقابة على المصنفات الفنية وافقت على التصريح بتصدير الفيلم موضوع التحقيق إلى كل من لبنان وطهران وعرضه دون ملاحظات قبل الانتهاء من فحصه نهائيا بمعرفة الرقابة رغم ما انطوى عليه من مخالفات صارخة تمس الآداب العامة والقطاع العام وتنال من قيم المجتمع الدينية والروحية وتتضمن طعنا وتعريضا بالمصريين العاملين فى الدول العربية الأمر الذى من شأنه الإساءة إلى سمعة البلاد والحط من

قدر المجتمع وإظهاره أمام المجتمعات الأخرى فى صورة مشوهة وتصويره على أنه مجتمع استشرت فيه كل مظاهر الانحلال والفساد وكذا التشكيك فيما تنادى به الدولة من مبادئ أو ترفعه من شعارات أهمها شعار العلم والإيمان وذلك على النحو المبين تفصيلاً بالأوراق:

- المخالفون من الثالث حتى الثالث عشر عدا السادس:

بوصفهم السالف وافقوا على التصريح بتصدير الفيلم موضوع التحقيق بدون ملاحظات إلى كل من لبنان وطهران وفرنسا وأمريكا دون أن يحصلوا على موافقة مديرة الرقابة على كل هذه الطلبات رغم ما انطوى عليه من مخالفات صارخة تمس الآداب العامة والقطاع العام وتنال من قيم المجتمع الروحية والدينية والخلقية وتتضمن طعنا وتعريضا بالمصريين العاملين فى الخارج الأمر الذى من شأنه الإساءة إلى سمعة البلاد والحط من قدر المجتمع وإظهاره فى صورة مشوهة أمام المجتمعات الأخرى وتصويره على أنه مجتمع استشرت فيه كل مظاهر الانحلال والانحراف. وكذا التشكيك فيما تنادى به الدولة من مبادئ أو ترفعه من شعارات وذلك على النحو المبين تفصيلا بالأوراق.

- المخالفات الرابعة عشر والخامس عشر:

بوصفهما سالف الذكر أغفلا تنفيذ القرار الرقابى الصادر فى شأن هذا الفيلم ولم ينفذا الحذف بالنسبة لكافة الصور والمشاهد التى تضمنها القرار، ونفذا بعضها فقط. كما أنهما بالنسبة لهذا البعض لم ينفذا الحذف من النسخة السالبة من الفيلم اكتفاء بالحذف من النسخة الموجبة بما لا تتحقق معه الرقابة المطلوبة على الأفلام، وترتب عليه إعادة طبع المشاهد المحذوفة من النسخة الموجبة بمعرفة المنتج وعرضها دون حذف وذلك رغم ما تنطوى عليه تلك الصور والمشاهد من مخالفات صارخة تمس الآداب العامة والقطاع العام وتسئ إلى سمعة المجتمع والبلاد حسب ماذكر آنفا على النحو المبين تفصيلا بالأوراق.

وبناء على ذلك

وينتهى تقرير الاتهام باعتبار المتهمين قد ارتكبوا المخالفات الإدارية المنصوص عليها بالمواد ٥٢-١ و٢-٥٥-١ و٢ من نظام العاملين بالدولة الصادر بالقانون ٥٨ لسنة ١٩٧١. و«لذلك تطلب النيابة الإدارية من السيد الأستاذ المستشار رئيس المحكمة تحديد أقرب جلسة لمحاكمة المتهمين بالمواد السابق الاشارة إليها وبالمواد ٨٠ و٨٢ من نظام العاملين المدنيين بالدولة الصادر بالقانون ٤٧لسنة ١٩٧٨ وبمقتضى أحكام القانون رقم ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥ فى شأن تنظيم الرقابة وقرار وزير الثقافة رقم ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦ بشأن قواعد الرقابة والمادة ١ من القانون ١١٧ لسنة ١٩٥٨ بإعادة تنظيم النيابة الإدارية والمادتين ١٥ و١٩ من القانون ٤٧ لسنة ٧١ بشأن مجلس الدولة.

الخيانة العظمى

وقد نشر كاتب هذه السطور نص تقرير الاتهام فى مجلة «المصور» يوم٢٥ يوليو ١٩٨١ أثناء نظر القضية وعلق عليه قائلا:

«والقارى لتقرير النيابة الإدارية الصادر فى ٩ يناير عام ١٩٧٩ لابد أن يصيبه الهلع من الاتهامات المشار إليها، فاقل هذه الاتهامات تعتبر خيانة عظمى إذا صحت، وأقل ما يجب الحكم به على أى منها هو الإعدام شنقا، بينما الواقع أن هذه القضية قضية فكرية وليست قضية مخالفات إدارية، وهى لا تحتاج إلى محكمة تحسم فيها، وإنما الى ندوة تناقشها.

وفضلا عن غرابة المساواة بين المساس بالآداب العامة والمساس بالقطاع العام فإن المقصود بالمساس بالقطاع العام فى الفيلم لا يعدو زحام الناس أمام إحدى الجمعيات التعاونية. أما المساس بالدين ورجال الدين فإن المقصود به وجود رجل مخمور فى حلقة ذكر. ومن المذهل ان تعتبر النيابة الادارية حلقة الذكر تعبيرا عن الدين، وأن تعتبر الدراويش من رجال الدين إلى جانب حقيقة أنه لا يوجد

«رجال دين» فى الدين الإسلامي. وإنما علماء في الدين وفرق كبير بينهما.

وكما قالت إحدى الرقيبات في الدفاع عن نفسها فى التحقيق «إن الفيلم يحمل عنوان المذنبون وهو يعنى صراحة إدانة النماذج التي يعرضها، والتى وصمها بأنها مذنبة، وكان مصيرهم جميعا السجن فى النهاية» وأن «عرض الفساد لا يعنى تأييده أو الدعوة إليه، وإنما العبرة بأسلوب العرض، وقد كانت نهاية «المذنبون» عقابهم جميعا بتطبيق القانون.

أما عرض الفيلم في مهرجان طهران فقد كان بناء على قرار من لجنة المهرجانات التابعة للهيئة العامة للسينما والمسرح آنذاك، واعتماد وزير الثقافة والإعلام لقرارها. وقد وصل إلى الرقابة خطاب رسمى في هذا الشأن جاء فيه: «أرجو التفضل بالإحاطة بأن لجنة المهرجانات السينمائية قد وافقت على الاشتراك فى مهرجان طهران وقد اعتمد السيد الأستاذ وزير الثقافة والإعلام ترشيح فيلم «المذنبون» للعرض فى المهرجان.

الرقباء ممنوعون

والمشكلة الخطيرة فى هذا الموضوع، أن هذه القضية التى لم تنظر حتى الآن تمنع جميع المتهمين فيها من السفر للعمل في الخارج، وتحرمهم من العلاوات والترقيات، بل لقد منعت إحدى الرقيبات من السفر لأداء فريضة الحج بسبب اتهامها في هذه القضية، ولم تسافر إلا بعد عناء طويل، وعلى مسئولية وكيل أول الوزارة الشخصية.

إن تحويل القضايا الفكرية الى مخالفات إدارية نوع من الهروب البيروقراطي الي الخلف. ولا شك أن المجلس الأعلى للثقافة، والذى يختلف من الناحية الادارية عن وزارة الثقافة، قادر على أن يعيد الأمور إلى وضعها الصحيح وإنقاذ الرقباء من تهمة الدفاع عن حرية التعبير».

لجنة الدفاع عن حرية التعبير

وقد تكونت داخل جمعية نقاد السينما المصريين عام ١٩٧٩ لجنة باسم لجنة الدفاع عن حرية التعبير. ومهمتها:

١- توثيق وتحليل قوانين الرقابة.

٢- رصد جميع الأفلام الممنوعة وتحليل أسباب المنع، والدفاع عن الأفلام التي ترى اللجنة الدفاع عنها، وذلك بواسطة عرضها وتنظيم المناقشات حولها وإصدار النشرات عنها.

٣- رصد ومتابعة المعالجات والسيناريوهات الممنوعة، وتحليل أسباب المنع والعمل على إجازة ما تراه اللجنة.

٤- رصد ومتابعة مقالات النقد السينمائي الممنوعة، والعمل بجميع الوسائل على فضح أجهزة الرقابة أو اجهزة المنع، ونشر هذه المقالات.

٥- اعتبار بيان الجمعية بخصوص قانون العيب وكل بيانات الجمعية حول حرية التعبير أساس عمل اللجنة.

عندما نقول «السينما» فنحن نعنى دور العرض وما يعرض بها من أفلام سواء من الانتاج المحلى أم الإنتاج الأجنبي ولذلك فان معركة حرية التعبير لا تقتصر على الأفلام المحلية فقط، وإنما تشمل أيضا الأفلام الاجنبية. وعندما ننظر الى هذه المعركة من زاوية مصلحة الجمهور. تتساوى أهمية الانتاج المحلى والانتاج الأجنبي.

وقد خاض نقاد السينما فى مصر معارك عديدة مع الرقابة طوال السبعينيات حول منع العديد من الأفلام الأجنبية. ولعل أهم هذه المعارك تلك التى دارت حول منع الفيلم الفرنسى - الجزائرى المشترك «زد» إخراج كوستا غافراس، وحول منع الفيلم السوفيتى «اندريه روبلوف» إخراج أندريه تاركوفسكي، وحول منع الفيلم الأمريكى «العسكرى الأزرق» إخراج رالف نيلسون، وحول منع الفيلم الأمريكى

«تورماري» اخراج مارتين ريت.

وقد انتهت هذه المعارض بعرض هذه الأفلام مما يحسب لنقاد السينما المصريين وجمعيتهم التى تحمل هذا الاسم. ولكن هذا لا يعنى أن النقاد قد كسبوا كل المعارك التى خاضوها لعرض الأفلام المنوعة. فهناك أفلام لم يسمح بعرضها حتى فى نادى سينما القاهرة مثل الفيلم الفرنسى «ضربة بضربة» إخراج مارين كارمتيز. وهناك أفلام لم تعرض إلا بعد الحذف منها على نحو يفقدها قيمتها مثل «ساتيركون» فيلليني و«الفهد» إخراج فيسكونتي.

الغول

وفى الثمانينات كانت المعركة الأولي بين الرقابة ووزارة الثقافة من ناحية، وبين صناع ونقاد الأفلام من ناحية آخرى حول منع فيلم «الغول» إخراج سمير سيف. ففى مايو ١٩٨٣ منعت الرقابة الفيلم ليلة عرضه الأول، وبعد أن أرسلت شركة التوزيع الاعلانات إلى الصحف، بل وتم نشر الإعلانات بالفعل عن فيلم لا يعرض. وكان سبب المنع وجود تشابه بين أغتيال الشخصية الرئيسية فى الفيلم وهو رجل أعمال واغتيال الرئيس أنور السادات فى أكتوبر ١٩٨١. وبعد أسابيع عادت الرقابة وصرحت بعرض الفيلم بعد حذف اللقطات التى توحى بذلك التشابه.

درب الهوى وخمسة باب

وكانت المعركة الثانية حول منع فيلمى «درب الهوى» إخراج حسام الدين مصطفى، و«خمسة باب» إخراج نادر جلال. ففى ٢٣ أغسطس ١٩٨٣ قام وزير الثقافة بمنع الفيلمين أثناء عرضهما فى دور العرض، وذلك استجابة لعديد من التعليقات الصحفية التى طالبت بمنع الفيلمين على أساس أنهما «يسيئان إلى مصر». وكانت هذه التعليقات قد وصلت إلى ذروتها بمقال نشر فى «أخبار اليوم» بتوقيع «مصرى» وتحت عنوان «لا يا وزير الثقافة».

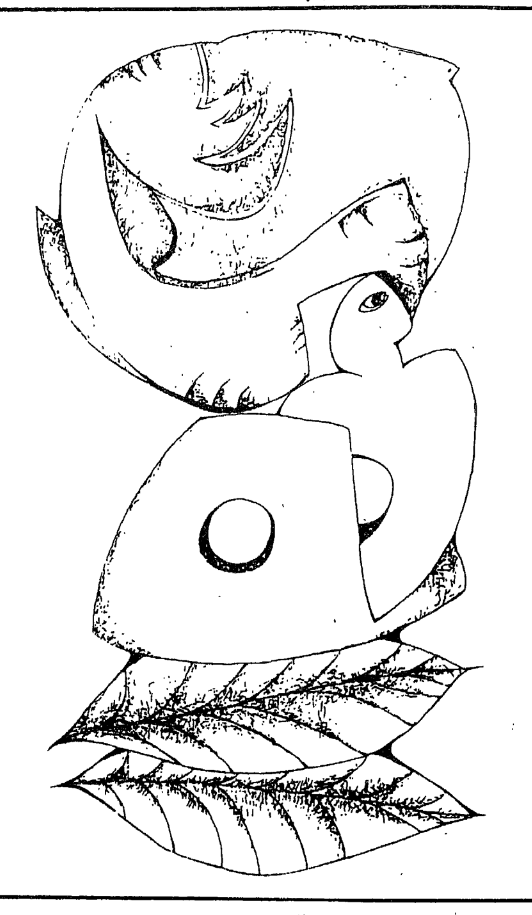
وفى يوم ٢٤ أغسطس نشر قرار الوزير فى الصفحة الأولى من «الأخبار» تحت عنوان «وزير الثقافة يقرر منع عرض فيلمي درب الهوى وخمسة باب. الفيلمان يسيئان إلى سمعة الوطن ولا يعبران عن شعب مصر». وفى الصفحة الأولى من «الجمهورية» تحت عنوان «منع عرض فيلمي درب الهوى وخمسة باب. الفيلمان يسيئان للمجتمع المصرى». وفى الصفحة الأخيرة من «الأهرام» تحت عنوان «وزير الثقافة يوقف عرض فيلمين لاساءتهما لمصر».

وفي نفس اليوم خصصت «الأخبار» الإفتتاحية السياسية لهذا الموضوع تحت عنوان «قرار حكيم لوزير الثقافة»، وطالبت بإعادة تنظيم شركة مصر التى توزع «خمسة باب» وإدارة الرقابة التابعين لوزارة الثقافة

وفى يوم ٢٥ أغسطس كتب محسن محمد رئيس تحرير «الجمهورية» فى عاموده اليومى «من القلب» أن السينما المصرية هاجمت عبد الناصر بعد وفاته وهاجمت السادات بعد وفاته، ولم يعد هناك ما ينتقد ولذلك «كان لابد من تعرية مصر اجتماعيا وثقافيا ومزج السياسة بالجنس»، وأن «الذين يحبون مصر فى العالم العربى كثيرون، ومن هنا كانت الوقفة فى العالم العربى ضد الكتب التى تهاجم مصر وضد الأفلام التى تحط من كرامة مصر».

وفى يوم ٢٦ أغسطس كتب محسن محمد فى نفس العامود أن الرقابة تعرضت من قبل للهجوم لأسباب سياسية، ولكن أحدالن يتعرض للدفاع عن الأفلام الجنسية وأن معظم الجيل القديم من المخرجين اتجه فى الفترة الأخيرة إلى بيع مصر «باعوها سياسيا وباعوها كوميديا وأخيرا باعوها فى أفلام جنسية».

وفي يوم ٢٧ أغسطس نشر «مصرى» في «أخبار اليوم» تحت عنوان «قرار حكيم يا وزير الثقافة» طالب فيه بالتحقيق مع الرقباء الذين أجازوا عرض الفيلمين.



وفى نفس العدد خصصت الجريدة صفحة كاملة تحت عنوان «ليست قضية درب الهوى وخمسة باب فقط» طالبت فيها بمنع المزيد من الأفلام وسألت بعد المخرجين عن رأيهم فقال كمال الشيخ أن من واجب الرقابة منع أنتاج الأفلام التافهة، وأن توضع شروط مثل الشروط الصحية التى وضعتها وزارة الصحة للمطاعم ضد انتشار الأمراض، وقال إن الحكم على عمل بأنه هابط مسألة سهلة وليست مستحيلة كما يتصور البعض، وقال محمد خان أنا لا ادافع عن الأفلام التافهة، ولكن القوانين الجديدة سوف تصبح عقبة أمامنا جميعا.

وفى نفس اليوم كتب رأفت الخياط فى عاموده اليومى (نقطة فوق حرف ساخن» بجريدة «الجمهورية» يؤيد قرار الوزير، ويأخذ عليه أنه جاء متأخرا بعض الوقت.

وفى يوم ٢٨ أغسطس نشرت الصحف الثلاث اليومية بيانا من غرفة صناعة السينما يؤيد قرار الوزير، وكتب كمال الملاخ فى «الأهرام» يؤيد قرار الوزير، ويطالب بأن تمتد الحملة على الهبوط إلى المسرح.

وفى يوم٢٩ أغسطس نشرت الصحف الثلاث بيانا من نقابة المهن السينمائية لا يؤيدقرار الوزير ولا يوافق عليه وانما يطالب السينمائيين الالتزام بالأخلاق والتقاليد.

وفى نفس اليوم نشرت جريدة «الأحرار» الاسبوعية تحقيقا لطارق الشناوى طالب فيه أحمد كامل مرسى بحرق الأفلام الممنوعة، وقال إن هذا عقاب مخفف بدلا من حرق الذين صنعوها. وطالب كمال الشيخ بمنع أفلام«الانفتاح» التى تتناول قضايا الغش فى البناء وفى المواد الغذائية.

ونشرت جريدة «مايو» الأسبوعية الناطقة باسم الحزب الحاكم حديثا مع وزير الثقافة تحت عنوان «إعادة النظر فى جميع الأفلام المعروضة» قال فيه إنه سوف يمنع أى فيلم «لا يمثل قيمنا ولا يساهم فى رفع المعاناة ولا يعالج قضية».

وفى يوم ٣٠ أغسطس كتب حسن إمام عمر افتتاحية مجلة «الكواكب» الأسبوعية تحت عنوان «الدفاع عن القيم وحرية التعبير» قال فيها إن قرار الوزير قرار شجاع، ولكن حيث أن من المستحيل مطاردة النسخ التى خرجت من الحدود من هذه الأفلام، فالمعقول ألا يتكرر التصريح بمثل هذه الأفلام من الأصل، وقال «ان التشدد فى الدفاع عن المثل والقيم والمبادئ لابد أن تواكبه شجاعة وجرأة فى مواجهة العيوب والمثالب».

وفى يوم ٣١ أغسطس كتبت فريدة النقاش فى جريدة «الأهالى» الاسبوعية تطالب بالغاء الرقابة وتكوين لجنة من مختلف الأحزاب والتيارات لقراءة السيناريو تحت رعاية نقابة المهن السينمائية، كماطالبت بإعادة القطاع العام السينمائى فى الانتاج على أسس جديدة.

وفى نفس اليوم نشرت الصحف الثلاث بيانا من نقابة المهن التمثيلية تؤيد قرار الوزير وتحذر من شطب الممثلين المشتركين فى الأفلام الهابطة.

وكتب زكريا نيل فى «الأهرام» تحت عنوان «حاكموهم يا وزير الثقافة» قال فيه «إذاكانت هذه هى الحرية الفكرية فى عرض صورة مشوهة لمجتمع عريق فلتسقط هذه الحرية، ولتسقط كل الديمقراطيات».

وفى يوم أول سبتمبر كتب مدحت السباعى فى مجلة «صباح الخير» الأسبوعية تحت عنوان «شكرا يا وزير الثقافة، ولكن على من نطلق الرصاص» بدأه قائلا:

«من واجبنا بالطبع أن نشكر وزير الثقافة على موقفه الحاسم» وطالب فيه بضرورة معاقبة المسئولين فى شركة مصر للتوزيع وفى الرقابة.

وكتب رؤوف توفيق فى نفس العدد تحت عنوان «وزارة الثقافة بين دور الشرطى ودور القائد» يرفض قرار الوزير، ويرى أن المنع لن يؤدى إلى تقدم السينما فى مصر، وأن على وزارة الثقافة أن تقوم بدور القائد بدلا من دور الشرطى.

وفى يوم٢ سبتمبر كتب محمود السعدنى فى مجلة «المصور» الاسبوعية

يطالب بإعدام الأفلام الممنوعة وتحويل أصحابها إلى بوليس الآداب، ويعترض على الأسلوب الذى اتخذه الوزير فى المنع، والذى يستند إلى خطابات من المواطنين، ويطالب أن تقوم بالمنع لجنة من المفكرين. ومع المقال رسم لفيلم يحترق ومكتوب على الفيلم عنوان «درب الهوى» وعنوان «خمسة باب»..

وفى يوم ٣ سبتمبر كتب محمد جلال فى مجلة «الاذاعة والتليفزيون» الاسبوعيةتحت عنوان «التصفيق وحده لا يكفى» بدأه قائلا: «وصفقنا لقرار عبد الحميد رضوان ولكن هل نكتفى بالتصفيق ونجلس نتفرج، أقول لا»، وطالب فيه أن تمتد الحملة على الأفلام الهابطة إلى المسرحيات والأغانى والأعمال الأدبية.

وفى «أخبار اليوم» فى نفس اليوم طالب «مصرى» بمنع فيلم «البنت لولا» إخراج نادية حمزه.

وفى ٤ سبتمبر كتب فخرى فايد فى مجلة «أكتوبر» الأسبوعية تحت عنوان «ونسوا عنتر» يطلب منع فيلم «عنتر شايل سيفه» إخراج أحمد السبعاوى ويقول «أنا لا أطالب بوقف عرض الفيلم، ولكن بمحاكمة كل المسئولين عنه».

وفى «الأهرام» كتب مرسى عطاالله تحت عنوان «فى مواجهة السقوط»، وبدأ مقاله قائلا «ليس من شك فى أن قرار وزير الثقافة يستحق كل تحية وكل تقدير» وتساءل أين كانت الرقابة.

ونشرت «الأخبار» خبرا تحت عنوان «سهير رمزى تثير قضية فنية». لن أمثل الأفلام إياها جاء فيه أنها انسحبت من تصوير فيلم «أنقاذ ما يمكن انقاذه» إخراج سعيد مرزوق بعد أن بدأ التصوير بالفعل لأنها اكتشفت أنه من الأفلام الهابطة.

وفى يوم ٦ سبتمبر كتب أحمد صالح فى «الأخبار» تحت عنوان «حتى لا تضيع الأعمال الجادة فى زحام رفض الأفلام» يحذر من أن يشمل المنع الغث والثمين.

وفى نفس اليوم كتب سامى السلامونى فى «الكواكب» أن فيلم «عنتر شايل سيفه» أسوأ من «درب الهوى» وأكثر اساءة لمصر، وأنه اذا كانت المسألة راقصات وغوازى فهناك «عالم وعالمه» إخراج أحمد ياسين، و«وداد الغازية» إخراج أحمد يحيى وأن فيلم «ملائكة الشوارع» إخراج سمير سيف مأخوذ عن نفس الفيلم المأخوذ عنه «خمسة باب» وهو فيلم «إيرما الغانية».

ويهاجم سامى السلامونى الرقابة لتأخرها فى منع الأفلام بعد أن تم تصويرها بالفعل، ويتساءل عن مصير الأموال التى صرفت، ثم يقول «لا نريد أن يصبح إلغاء الأفلام بقرارات إدارية مبدأ وقاعدة تسرى على الفيلم الهابط اليوم، وتنسحب على أى فيلم غدا فتحد من حرية التعبير».

وفى نفس العدد من «الكواكب» كتب صبرى أبو المجد يؤيد قرار الوزير، ويطالب بمنع فيلم «ياما انت كريم يارب» إخراج حسين عمارة، وفيلم «الذئاب» إخراج عادل صادق.

وفى يوم ٨ سبتمبر كتب صاحب هذه السطور فى «الجمهورية» تحت عنوان «دفاع عن السينما المصرية» يرفض قرار الوزير، ويدافع عن حق الأفلام الممنوعة فى العرض، ويطالب وزارة الثقافة أن تمارس عملها الوحيد، وهو أن تثقف الناس، وبذلك تتطور السينما فى مصر.

وفى نفس اليوم كتب مفيد فوزى فى «صباح الخير» قائلا إنه كان يفضل الحذف والعرض، ويؤكد «لست أدعو للافراج عن الأفلام ولكن الممنوع مرغوب من العامة».

وفى يوم ٩ سبتمبر نشرت «أخبار اليوم» العنوان الرئيسى الأول للصفحة الأولى «قانون جديد للرقابة على أفلام السينما والفيديو والكتب والمسرحيات»، وجاء فى صفحتها الأولى أيضا مقدمة تحقيق صحفى بعنوان «المفكرون يؤيدون وجود الرقابة بشروط»، وخبر أن وزارة الثقافة ستقدم مشروع قانون جديد للرقابة إلى مجلس الشعب.

وفى التحقيق الصحفى قال الدكتور زكى نجيب محمود إنه يرى ان تكون الرقابة بواسطة لجنة من المثقفين، وأيده فى ذلك كمال الشيخ وقال إن اللجنة موجودة بالفعل، وهى اللجنة العليا

للرقابة، وطالب باستمرار الحملة الصحفية ضد الأفلام الهابطة. وقال الدكتور فوزى فهمي عميد المعهد العالى للفنون المسرحية إن عمل الرقابة يجب أن يسند إلى لجان المجلس الأعلى للثقافة، وأيده الدكتور سمير سرحان الأستاذ بالجامعة ووكيل وزارة الثقافة للثقافة الجماهيرية.

وفى نفس اليوم كتب حازم هاشم فى مجلة « الاذاعة والتليفزيون » يطالب بأن تقوم النقابات الفنية بحماية الفن الجيد، ومنع الفن الردئ، وكتبت سكينة فؤاد فى نفس العدد تحت عنوان « ممنوع التراجع عن هذا القرار » تؤيد قرار الوزير وتطالب بعدم التراجع عنه.

وفى يوم ١٤ سبتمبر طالب يوسف ادريس فى تحقيق صحفى نشرته « الأهالى » بتكوين لجنة من المثقفين غير العاملين بالحكومة لتقوم بدور الرقابة.

وفى يوم ١٥ سبتمبر كتب نجيب محفوظ فى « الأهرام » يدافع عن الرقابة ويطالب بعدم التحقيق مع الرقباء أو عقابهم حتى لا يمنعوا الأعمال الفنية إيثارا للسلامة، وختم مقاله قائلا « أتمنى أن تعبر الرقابة أزمتها بسلام كى لا يثور غبار فى طريق الفن الصادق والرأى الحر والقيم السامية ».

وفى يوم ٢٠ سبتمبر كتب سامى السلامونى فى « الكواكب » عن فيلم « عنتر شايل سيفه » قائلا « أنا أسأل السادة الرقباء والسادة الذين يتحدثون كثيرا عن سمعة مصر وأسأل عادل إمام نفسه كيف وافق على أن يمثل دور فلاح مصرى يركب الطائرة بالمقطف » و .. إلى آخر أحداث الفيلم، ويختتم مقاله « ومن الذى سمح لصانعى هذا الفيلم بأن يسافروا إلى روما فعلا ليصوروا فلاحا مصريا يفعل كل هذا هناك .. ثم كيف وافقت الرقابة على عرض هذا الفيلم وبنجاح ساحق لأسابيع طويلة وأين كانت سمعة مصر حين حدث كل ذلك، أم أن عادل إمام حرام فقط فى خمسة باب ».

وفى يوم ٢٢ سبتمبر كتب نجيب محفوظ مرة ثانية فى « الأهرام » يعترض على استحداث قانون جديد للرقابة مؤكدا أن المشكلة ليست فى القانون، ويعترض بصفة خاصة على فرض الرقابة على الكتاب.

وفى يوم ٢٤ سبتمبر كتب نعمان عاشور فى « أخبار اليوم » أن الضجة التى أثيرت حول وجود الرقابة أثبتت أنها جهاز هام ومفيد وضرورى وأن مزاعم حرية التعبير فى غياب الرقابة لا تعنى إلا المزيد من الاهدار والاسفاف والاستغلال فى السينما والمسرح والتليفزيون، وطالب بوضع ضوابط وشروط قانونية ملزمة لا تجعل من حق أى إنسان أن يقوم بإنتاج فيلم أو تكوين فرقة مسرحية أو انتاج مسلسلات تليفزيونية.

الصحافة والمنع

هذا تلخيص لأهم ما نشر فى الصحافة المصرية بعد منع فيلمى « درب الهوى » و « خمسة باب »، وليس كل ما نشر. فهناك بعض التعليقات التى لا يستفاد منها أى رأى، وكأن بعض من يكتبون فى الصحافة المصرية لا يكتبون باللغة العربية، أو بالأحرى لا يعرفون أن الكتابة بيان وتبيين.

لقد كانت التعليقات الصحفية هى سبب منع الفيلمين، ولذلك فمن الضرورى قبل الحديث عن تعليقات ما بعد المنع، أن نتحدث عن التعليقات التى أدت إلى المنع، والتى استخدم وزير الثقافة بعض نصوصها وأهمها عبارة « الإساءة إلى مصر ».

إن أكبر حملة شنت ضد الصحافة المصرية عام ١٩٨١ كانت تستخدم نفس هذه العبارة « الإساءة إلى مصر »، ومع ذلك لاتزال الصحافة المصرية تستخدم هذه العبارة. وأكبر ما يتعرض له الصحفى هو أن يمنع من إبداء رأيه، ومع ذلك تطالب الصحافة المصرية بالمنع كوسيلة للتطور والترقى. وعبارة « الإساءة إلى مصر » أو أى وطن من الأوطان تتضمن خيانة هذا الوطن، وهو اتهام لا يملك أن يوجهه أى فرد إلى أى فرد

آخر، كما أن المنع لم ولن يكون أبدا وسيلة من وسائل التطور والرقي في مجال الإبداع الفني والفكري. فمن الممكن منع الغذاء الفاسد فتنصلح أحوال المعدة، ولكن منع عمل فني أو عمل يتعلل بالفن لن يؤدي إلى إصلاح أحوال الفن.

وقد كشف قرار وزير الثقافة بمنع هذين الفيلمين عن وجود طاقة فاشية هائلة، داخل العديد من الصحفيين المصريين ما أن يسمح لها بالظهور حتى تنفجر في المجتمع كالبركان. كما كشف عن حقيقة أن عصور الخوف وانعدام الديمقراطية أوجدت داخل العديد من الصحفيين مخبر جاهز مستعد للقيام بدوره في إرشاد الحكومة فور أن يرى الاشارة بذلك.

وتبدو النزعة الفاشية ضوح ليس فقط في شكر وزير الثقافة وتحيته ووصف قراره بالحكمة في افتتاحيات الصحف والمجلات، وإنما أيضا في بدء التعليقات بعبارات مثل ولابد أننا جميعا، وصفقنا جميعا، وغير ذلك من العبارات التي تفرض على الآخرين رأي الكاتب، ويفترض فيها الكاتب أن رأيه ليس مجرد رأي، وإنما هو الحقيقة بعينها.

ويبدو المخبر الجاهز في الإبلاغ عن مزيد من الأفلام المطلوبة للمنع، وفي المطالبة بأن تمتد الحملة إلى المسرح والأغاني والأدب والكتب بكافة أنواعها.

ولعل وجهة النظر الوحيدة المتكاملة هي وجهة نظر محسن محمد رئيس تحرير الجمهورية التي نشرها على يومين، فقد ربط بين منع الفيلمين وبين منع كتاب هيكل «خريف الغضب»، كما ربط بين الفيلمين وبين الأفلام التي تهاجم سياسة الانفتاح، ولم يطالب بمنع أي فيلم جديد وإنما بالتطلع إلى الجيل الجديد من المخرجين، ولو أنه بحكم عدم التخصص لم يلاحظ ان أغلب الأفلام المقصودة لمخرجين جدد.

والأهم من موقف الصحافة المصرية بعد قرار المنع هو موقف المؤسسات السينمائية الشعبية وهي غرفة صناعة السينما ونقابة المهن السينمائية ونقابة المهن التمثيلية واتحاد النقابات الفنية.

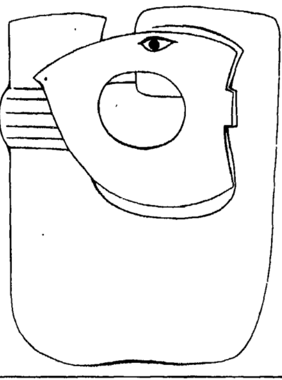
فبينما لزم الاتحاد الصمت إزاء أكبر حملة تعرضت لها السينما في مصر، نشرت الصحف أن الغرفة تؤيد ونقابة السينمائيين تناشد الالتزام ونقابة الممثلين تهدد بشطب الأعضاء غير الملتزمين. وهو موقف يتسم بقصر النظر، والخضوع للرأي العام السائد، وللقرارات الحكومية أيا كانت عاقبة هذه القرارات على صناعة السينما والعاملين بها.

والأهم من موقف الصحافة، وموقف المؤسسات الشعبية هو موقف بعض السينمائيين الذين طالبوا بمزيد من منع أفلام زملاء لهم، وصل الأمر إلى حد المطالبة بحرق الأفلام وحرق صانعيها.

وبينما وقف كاتب هذه السطور ورؤوف توفيق ضد قرار المنع بوضوح، حاول كل من حسن إمام عمر وأحمد صالح وسامي السلاموني بدرجات متفاوتة لفت النظر إلى العواقب السلبية للقرار. وفيما عدا هؤلاء الصحفيين الخمسة لم يوجد صحفي سادس من الذين نشروا رأيهم إلا ووافق على المنع بدون أي تحفظ. وهؤلاء الخمسة متخصصون في الكتابة عن السينما، ولذلك يعرفون حقيقة إبعاد مثل هذا القرار، وحقيقة الدور الذي تقوم به الرقابة.

وقد طالب البعض ممن يمكن وصفهم بالتعقل أن تكتفي الرقابة بالحذف من الأفلام بدلا من المنع، وكأن الحذف هو الحل البسيط السهل، بينما الواقع أنه إذا كان المنع اعتداء على السينمائي، فالحذف اعتداء على السينمائيين والجمهور معا، وليس هناك غير فارق شكلي بين المنع الكلي والحذف الجزئي لأن الحرية في النهاية لا يمكن أن تتجزأ.

وطالب البعض الآخر بتشكيل لجان من المثقفين تحل محل إدارة الرقابة، وسواء كانت هذه اللجان حكومية أم شعبية، فهي تجعل المثقف يقوم بدور غير دوره الحقيقي في المجتمع، تماما كما تفعل الصحافة عندما تطالب بالمنع، وكما تفعل وزارة الثقافة عندما تقوم بالمنع. إن هذا الاقتراح يعني أن ينتقل سيف الرقابة من الحكومة إلى المثقفين ليمنعوا أعمال



بعضهم البعض ويتسلطوا على بعضهم بدلا من الحوار. وقد رفع حسام الدين مصطفى مخرج فيلم «درب الهوى» قضية ضد قرار وزير الثقافة بمنع فيلمه. وفي ٢٦ يناير عام ١٩٩١ صدر الحكم بعرض الفيلم، وأدى بالتالي إلى عرض الفيلم الثاني «خمسة باب».

من الأفوكاتو إلى المهاجر

وفي الفترة من ١٩٨٤ إلى ١٩٩٤ لم تمنع الرقابة أي فيلم، ولكن عدوى المطالبة بالمنع انتقلت من الصحافة وانتشرت بين كل الفئات وانتقلت من ساحات الصحف إلى ساحات المحاكم.

ففي عام ١٩٨٤ رفع بعض المحامين عدة قضايا للمطالبة بمنع فيلم «الأفوكاتو» إخراج رأفت الميهي وانتهت باستمرار عرض الفيلم والحكم بغرامات مالية متفاوتة دفعها المخرج وهو نفسه المنتج والمؤلف وكذلك ممثل الدور الأول عادل إمام.

وفي عام ١٩٨٦ رفع أحد ضباط الشرطة قضية يطالب بمنع فيلم «للحب قصة أخيرة» إخراج رأفت الميهي على أساس وجود مشهد معاشرة جنسية بين بطلي الفيلم، وتصور الضابط أن المعاشرة كانت حقيقية ولم تكن مجرد تمثيل. وتم التحقيق مع المخرج والممثل يحيي الفخراني والممثلة معالي زايد في نيابة الآداب، وأفرج عنهم بعد التحقيق.

وفي عام ١٩٩١ طالب بعض «السينمائيين» و«نقاد السينما» بمنع الفيلم القصير «القاهرة» إخراج يوسف شاهين بعد أن شاهدوه في نصف شهر المخرجين بمهرجان «كان» ذلك العام، ولكن الرقابة لم تمنع الفيلم.

وفي عام ١٩٩٢ طالب بعض الصحفيين بمنع فيلم «ناجي العلي» إخراج عاطف الطيب، ولكن الرقابة لم تمنع الفيلم. وقام بعض «المثقفين» بمنعه من العرض في المهرجان القومي للأفلام الروائية الذي تنظمه وزارة الثقافة.

وفي عام ١٩٩٤ رفع أحد المحامين دعوى قضائية لمنع فيم «المهاجر» إخراج يوسف شاهين وصدر الحكم بمنع الفيلم في نهاية العام ولكن المخرج وهو المنتج والمؤلف قام باستئناف الحكم، وصدر لصالحه في بداية عام ١٩٩٥.

آثار التطرف على الرقابة في السينما والتليفزيون

فعل فاضح فى الاستديو

على أبو شادى

ظلت حرية الفنان مكبلة بالأغلال سواء من قبل السلطات الحاكمة أو المؤسسات الشعبية أو الأهلية التى تنصب من نفسها حامية للأخلاق طبقاً لمفاهيمها، أو من جماعات الضغط حين يتعرض الفنانون لمصالح هذه الجماعات، المؤقتة أو الدائمة.

لذلك فإن الخروج من الدائرتين بالنسبة لفنان السينما يظل أمراً بالغ الصعوبة، فكلاهما يتربص به، محتمياً بترسانة من القوانين والتعليمات الرقابية المحددة أو المطاطة تفرض على الفنان، دون أن يشعر ،رقابة ذاتية، تكبح جماح خياله وتعرقل قدراته الإبداعية، وتجعله أسيرا لعشرات المحظورات التى حفلت بها مجموعة القوانين والقرارات الوزارية الرقابية.

من البديهى، أن أول عناصر العملية الإبداعية هوشعور الفنان بحرية التفكير وتمكينه من التعبير عن أفكاره، وما يؤمن به، وأحقيته فى انتهاج الوسائل التى يرى أنها أكثر فاعلية فى توصيل رؤيته للواقع، وكشف عناصر الخلل به، وإستجلاء ظواهره وتحليلها من خلال العملية الفنية والجمالية، وإطلاع المتفرج على الجوانب التى يجب تغييرها، أو دفعه لإجراء عملية التغيير ذاتها .. وهو ما قد يتعارض مع سياسات كثير من السلطات، غير الديمقراطية، التى تسعى عادة لتكريس الواقع، وتغييب المواطن واستلاب روحه، وتدمير ملكاته العقلية، وإلغاء قدرته على التفكير والتدبير، كما أن المؤسسات المحافظة، كالأزهر، مثلا، المتواطئة مع السلطة تنتهج نفس الأسلوب. وتعمل على الحيلولة دون المساس بمقدراتها ومكتسباتها التى قد يطيح بها نضج الوعى عند الجماهير.

ظل الفنان والمبدع يصارع من أجل أن يظهر إبداعه للنور، وأن تصل كلمته

للجماهير، تقمعه عدة مؤسسات حكومية تتمثل في وزارة الثقافة (الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية) ووزارة الإعلام (إدارة الرقابة بالتليفزيون) وزارة الدفاع (أجهزة الأمن القومي والقوات المسلحة ووزارة الداخلية ثم مؤسسة الأزهر، تتحالف جميعها .. متحدة أو فرادى في قهر الإبداع والمبدعين، والبطش بغير هوادة بأية محاولة للنقد أو الانتقاد أو الاقتراب من مصالح هذه المؤسسات وتلعب إدارتا الرقابة، بوزارة الثقافة والإعلام دور اليد الباطشة التي يعهد إليها بتنفيذ الأحكام بخنق الإبداع..

وربما كان من الضروري أن تقدم لمحة تاريخية عن تلك اليد الباطشة، إدارتي الرقابة على المصنفات الفنية وإدارة الرقابة بالتليفزيون لنتعرف على تاريخها وما يحكمها من قوانين تنظم حركتها القانونية، في مواجهة الإبداع والحفاظ على مصالح الدولة العليا والآداب العامة والأمن العام.

الرقابة على الأفلام والمسرحيات

قبل دخول التليفزيون إلى مصر بستة عقود، وفي مطلع القرن العشرين بدأت محاولة الوقوف في وجه بعض المحاولات المسرحية التي تتبنى مواقف وطنية (مسرحية عرابي باشا ومسرحية حمام دنشواي)، وانتهى ذلك إلى تعديل قانون المطبوعات وأضيفت إليه الأفلام السينمائية وبدأ نشاط الرقابة المكثف في أوائل الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٤ وكان الغرض منها مراقبة المسائل الحربية فقط .. وعملت هكذا حتى وضعت الحرب أوزارها وعندئذ أخذت الرقابة في الاتساع لتشمل كل النواحي الاجتماعية والدينية وشئون الأمن العام والأخلاق والآداب..

وفي عام ١٩٢١ بدأت الأفلام المستوردة من الخارج تخضع لقوانين معينة كما بدأت الأفلام المصدرة منذ عام ١٩٢٨ تخضع لقوانين أخرى.

ظلت هذه الإدارة تابعة لوزارة الداخلية تحت إشراف القسم الفني الذي يضم رقابة الصحف ومراقبة المجلات العامة حتى عام ١٩٣٠ .. وخضعت بعد ذلك لإشراف المكتب الجنائي حتى عام ١٩٣٦، فأصبحت مستقلة إلى حد ما مع تبعيتها لمكتب مراقبة الصحافة والنشر التابع لوزارة الداخلية.

وقد تولى إدارتها بعض الأسماء الكبيرة من الأدباء والسياسيين مثل محمد فريد أبو حديد والدكتور محمدعوض محمد والدكتور محمود عزمي وغيرهم ..

في عام ١٩٤٥أصبحت الرقابة تابعة لوزارة الشئون الاجتماعية بالاشتراك مع وزارة الداخلية ثم عادت للداخلية مع بداية حملة فلسطين وإعلان الأحكام العرفية(١) وبعد ثورة ١٩٥٢ صارت الرقابة على الأفلام تابعة لوزارة الإرشاد القومي

قانون ١٩٤٧ ...

في فبراير عام ١٩٤٧ وضعت إدارة الرعاية والإرشاد القومي بوزارة الشئون الاجتماعية تعليمات خاصة بالرقابة على الأفلام على غرار قانون الإنتاج الامريكي(٢).

وفي عام ١٩٥٥ صدر القانون رقم ٤٣٠ الخاص بتنظيم الرقابة على الأشرطة السينمائية ولوحات الفانوس السحري والأغاني والمسرحيات والمنولوجات والاسطوانات وأشرطة التسجيل الصوتية(٣)، والذي حدد في مادته الأولى أسباب قيام الرقابة على هذه المصنفات «بقصد حماية الآداب العامة والمحافظة على الأمن والنظام العام ومصالح الدولة العليا»(٤) وهي العبارة المطاطة التي مازالت تحمل سيف السلطة على المبدعين .. حتى الآن ..

وقد ألحق القانون المذكور بقرار وزاري صادر عن وزير الإرشاد القومي في ٣٠ أكتوبر ١٩٥٥ وعهد بتنفيذ القانون إلى

مراقبة الشئون الفنية بمصلحة الاستعلامات »(٥).

ممنوعات جمال العطيفي:

وبعد واحد وعشرين عاما وفي ١٩٧٦/٤/٢٨ أصدر الدكتور جمال العطيفي قرارا رقم ٢٢٠ لسنة١٩٧٦ بشأن القواعد الأساسية للرقابة على المصنفات الفنية وهو القرار الذي زاد من القيود المفروضةفي القانون ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥وعاد تقريبا إلى قانون ١٩٤٧ المجحف واستند في مقدمته علي عبارات أخلاقية رنانة ترى أن على الرقابة أن تكون عاملا في تأكيد قيم المجتمع الدينية والروحية والخلقية » .. وهي العبارة التي وردت في مادته الأولي لتلحق بها ترسانة ممنوعات فى المادة الثانية ركزت على المسائل الدينية في بند ١، ٢، ٣ بألا يجوز الترخيص أو الإعلان عن أى مصنف به دعوات أو تظهر صورة الرسول (صلعم) صراحة أو رمزا وكذا الخلفاء الراشدين والعشرة المبشرين بالجنة أو سماع أصواتهم وكذلك إظهار صورة السيد المسيح أو صور الأنبياء عموماً على أن يراعى الرجوع في ذلك إلى الجهات الدينية المختصة(٦).

والفقرة الأخيرة التى جاءت في البند(٣) من المادة الثانية هي التي خولت للأزهر بعد ذلك التدخل فى بعض الأعمال الفنية وفرض سيطرته الرقابية عليها.

لقد رأى الأستاذ محمد على ناصف، مدير الرقابة على المصنفات الفنية بوزارة الإرشاد القومي في تصديره لمجموعة القوانين الرقابية والفنية والقرارات الوزارية في الفترة من عام ١٩٥٤ حتى ١٩٦٢، تاريخ إصدار المجموعة(٧)، رأى سيادته أنه «تتبين الحكمة من الرقابة الفنية من ازدياد قائمة الدول المتمدينة التي تبسط سلطات القانون على مختلف المصنفات الفنية سواء السمعية منها أو البصرية »(٨) واعتبار الرقابة الفنية مظهراً من مظاهر الديمقراطية الواعية، كما جاء فى عنوان مقدمته للمجموعة، وهو لا يرى في الرقابة «إفتئاتا على الحريات وانتقاصاً منها (..) بل هى «لحماية هذه الحريات والابقاء عليها » .. وهي مغالطة مكشوفة يثبت زيفها كل يوم !!

قانون ٣٨ لسنة ١٩٩٢

في عام ١٩٩٢، وبشكل متعجل أثار ريبة المثقفين والفنانين والسينمائيين صدر تعديل للقانون ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥بالقانون رقم ٣٨ لسنة ١٩٩٢..(٩) وقد أدخل عليه العديد من التعديلات وعهد بالتراخيص إلى وزارة الثقافة بدلاً من وزارة الارشاد القومي كما ألغيت بعض مواد القانون القديم(مثل مادة ٣) كما تم تعديل مدد العقوبة للمخالفين من الحبس مدة لا تقل عن شهر ولا تزيد عن ستة أشهر «إلى» الحبس مدة لا تزيد عن سنتين كما زيدت الغرامات من غرامة لا تقل عن ٢٠٠ جنيه ولا تزيد عن خمسمائة جنيه «إلى» غرامة لا تقل عن خمسة آلاف جنيه ولا تزيد عن عشرة آلاف جنيه كما أضاف التعديل عبارة «ولا يجوز وقف تنفيذ عقوبة الغرامة» .. (١٠)

وكما هو واضح فإن زيادة مدة الحبس والغرامة يزيد من تخوف المبدعين ويضيف قيودا جديدة عى حرية التعبير..

رقابة التليفزيون

بدأت مع إنشاء التليفزيون في عام ١٩٦١ وكانت مهمتها مشاهدة ومراقبة الأعمال التى ستعرض على الشاشة بعد تنفيذها، لكنها ألغيت بسبب التصريح لفيلم باسم «المال والبنون» كان يحض على زيادة النسل باعتبار أن البنين زينة الحياة الدنيا وهو ما كان يتعارض مع سياسة الدولة في ذلك الحين.

وتحولت الرقابة إلى وحدة لقراءة ومراجعة النصوص قبل تنفيذها والحق

بها عدد من خريجي المعاهد الفنية وترأس هذه الوحدة الأستاذ اسماعيل القاضي .. وفي أوائل السبعينيات أعيدت الرقابة مرة أخرى وتولتها السيدة/سنية ماهر أثناء تولى الأستاذ عبد الرحيم سرور لرئاسة التليفزيون (وهو رقيب سابق) ثم تولى الرقابة بعد ذلك الاستاذ حسين فهمي، تأتي بعده السيدة/ سميحة جبريل في فترة رئاسة السيدة/ سامية صادق للتليفزيون. وكلتاهما كانت متشددة جداً، وتولى رئاسة الإدارة بعد ذلك الاستاذ على الزرقاني ثم الرقيب العام الحالى سعيد الزعبي..

ولا تحكم إدارة الرقابة بالتليفزيون تعليمات محددة وصريحة أو مكتوبة .. ولكن هناك أشياء عامة متفقا عليها وهي تقريباً «حماية النظام والآداب ومصالح الدولة العليا بالإضافة إلى مراعاة أن جهاز التليفزيون يدخل إلى البيوت ويعرض لكل الأعمار ويجب مراعاة ذلك ولا يسمح بعرض ما يسمح به في دور العرض العامة.

وهناك حالياً رقابة لقطاع الانتاج تقرأ النصوص، وتجيزها للتنفيذ لكن مسئولية ما يعرض على الشاشة سواء من برامج أو مسلسلات أو أفلام من انتاج التليفزيون أو من خارجه هو مسئولية إدارة الرقابة بالتليفزيون.(١١)

شهدت السنوات الأخيرة، وخاصة في عقدى السبعينيات والثمانينيات وأوائل التسعينيات نشاطاً مكثفاً لجماعات الإسلام السياسي، أو الجماعات الأصولية أو الجماعات الدينية المتطرفة. وكلها مسميات لذلك التيار الذى راح يؤكد وجوده بخطوات محسوبة. ومدروسة، وئيدة، ومثابرة دءوبة حاول من خلالها السيطرة على الشارع المصرى مستغلاً النوازع الدينية وارتباك السلطة التى تحالفت معه في البداية، ثم راحت تضربه بعنف بعد أن بدأ الوحش الذى ربته يغرس أنيابه في عنقها وراحت رصاصاته تطال رموزها وقياداتها.. وركزت على رجال الشرطة تقتص منهم، في مقابل العمليات العنيفة التى تقوم بها الشرطة،

وأصبحت أخبار القتال المتبادل بين جماعات العنف والسلطة، تتواتر بشكل يومي مما شكل تحديا صارخاً لسلطة الدولة واستعراضاً لقوة تلك الجماعات والتى تصورت -ولها بعض الحق- أنها تستند على قواعد شعبية، تعضدها وتتعاطف معها ضد سلطة خائبة وغائبة قبل أن تبدأ تلك الجماعات في استعمال العنف وإراقة الدماء واستعمال السلاح في مواجهة المواطنين الأبرياء، مما أضعف وخفف كثيرا من أشكال التعاطف معها ..

وقد ظل لهذه الجماعات تأثير قوى، مباشر أو غير مباشر على الكثير من قرارات السلطة وخاصة في مجال الثقافة والإعلام .. وصلت إلى ذروتها على سبيل المثال في فترة تولى السيدة/ سامية صادق رئاسة التليفزيون التى أصدرت تعليماتها الصارمة باحتشام المذيعات ومنع الظهور على الشاشة إلا لمن ترتدى «كم طويل» ورفض الماكياج الصارخ والاكسسوارات الغالية والتسريحات المبالغ فيها وعدم ظهورهن بملابس ذات صدور مفتوحة أو جيبات قصيرة .. وقد تم إيقاف المذيعةأحلام شلبي أكثر من مرة بسبب مخالفتها لبعض تلك التعليمات وخاصة الاكسسوار المبالغ فيه.(١٢)

كما أن السيدة/ سامية صادق أصدرت تعليماتها وتوجيهاتها بعدم المساس بالتيار الديني ومنع ظهور ما يسئ إلى المشايخ أو رجال الدين وقد تم منع فيلم «الحدق يفهم» إخراج أحمد فؤاد لأن بطله محمود عبد العزيز يلعب دور شيخ أفاق!!

ومع ازدياد موجات التطرف، وانصياع الدولة لتلك الجماعات وحرصها على مهادنتها أصدر وزير الإعلام صفوت الشريف توجيهاته «بعدم استفزاز تلك الجماعات»(*) وتم حذف جميع الرقصات من الأفلام القديمة التى سبق إذاعتها حتى ولو كان في ذلك إخلال بالسياق الدرامي، وكذا حذف كل المشاهد العاطفية أو القبلات والعناق أو ربما تماسك الأيدى، سواء في الأفلام أو المسلسلات العربية والأجنبية والإذعان الكامل لمحظورات الرقابة السعودية(١٣) وقد تم إيقاف المسلسل الأجنبى LOVE BOAT (سفينة

الحب) وهو مسلسل أمريكي ناجح جماهيريا، بسبب «المشاهد العارية والألفاظ الجنسية - غير المترجمة، والقبلات والعلاقات غير الأخلاقية».

وبسبب هذه التعليمات الواضحة والمشددة بعدم المساس بالجماعات الدينية، تطور الأمر إلى منع ظهور الشيوخ تماما - في أدوار غير لائقة. وزيادة مساحة البرامج الدينية التي وصلت إلى ذروتها مع ظهور «عمر عبد الكافي» في ٣٠ حلقة على شاشة التليفزيون ليروج لأفكار تلك الجماعات عبر برنامج تقدمه المذيعة الوحيدة المسموح لها بارتداء الحجاب على الشاشة.رغم قرار منع ظهور أية مذيعة محجبة وهو القرار الذي تظلمت منه المذيعة/ كاميليا العربي وحاولت التحايل عليه المذيعة/ ليلى ابراهيم ببرامج المرأة، بوضع باروكة لاخفاء شعرها(!!).. لأنه عورة.(!!).

في السينما

كانت مرحلة الثمانينيات، مرحلة ضعف واستسلام كامل من قبل السلطة سواء في الأعمال السينمائية أو التليفزيونية، وربما كان لوجود السيدة/ نعيمة حمدي مدير عام الرقابة على المصنفات الفنية أثر واضح وقد أطلقت عليها الصحافة الفنية لقب «المرأة الحديدية» لتشددها وتعسفها في تطبيق القانون تحت التأثير المباشر، أو غير المباشر، لدعوات المتطرفين، وهي سيدة محجبة(**) ربما كانت وراء الاستجواب الذي تعرض له وزير الثقافة فاروق حسني بعد توليه الوزارة مباشرة في أكتوبر ١٩٨٧ وقد ظهرت بعض المستندات الخاصة بالرقابة لدى مقدم الاستجواب الذي كان ينتمي إلى تلك التيارات المتشددة.. وهي أيضا التي كانت تستدعي بعض رجال الأزهر لمراجعة الأفلام.(١٤) وهي التي ألغت عبارة «للكبار فقط» التي كانت تمنح لبعض الأفلام التي تتضمن مشاهد يستحسن عدم عرضها على الصغار وأصرت على أن تكون الأعمال الفنية صالحةً لجميع الأعمار، على عكس ما يحدث في جميع أنحاء العالم.

ويرى مدير عام الرقابة السابق/ حمدي سرور الذي تولى بعدها مباشرة عام ١٩٨٨ واستمر حتى عام ١٩٩٤ أنها «بطبيعة تكوينها كانت محافظة ومتدينة، ربما لم تكن تقصد أن تدعم اتجاه الجماعات إلا أنها كانت تركز على المعيار الأخلاقي، أي معيار الآداب العامة»(١٥)

كانت نعيمة حمدي صارمة في تطبيق القانون من تلك الزاوية التي تتلاقى وأهداف جماعات التطرف التي كانت تستعرض قوتها بتشوية وتلطيخ الملصقات الإعلانية (الافيشات) أو حرق نوادي الفيديو أو دور العرض .. وكانت السيدة نعيمة حمدي تعتبر انتهاك الأخلاق في الفن يعادل انتهاكها في الحياة وتعد ه نوعا من الانفلات الذي يجب أن يعاقب بالحذف أو المنع إن أمكن .. وقد تسبب انصرافها إلى ملاحقة الجوانب الأخلاقية، ووجود شئ «من التضييق والتشدد، دفع البعض إلى عمل أفلام المقاولات التي لا توجد بها محظورات رقابية»(١٦) ولذلك فقد وافقت السيدة/ نعيمة الشهيرة بالحاجة نعيمة على ٩٦ فيلماً في عام ١٩٨٦ وهو أكبر رقم تم عرضه في عام واحد في تاريخ السينما المصرية كان معظمها من أفلام المقاولات الركيكة التي أفسدت السينما كصناعة وفن. وهو ما حاول أن يقاومه حمدي سرور بعد ذلك على حد تعبيره.(١٧)

تراچيديا «للحب قصة أخيرة»

في منتصف الثمانينيات كانت الاتجاهات الاسلامية المتطرفة قد اخترقت العديد من الأجهزة وربما يعبر ما حدث لمجموعة العاملين في فيلم «للحب قصة أخيرة» تأليف واخراج رأفت الميهي وإنتاج حسين القلا وتمثيل معالي زايد ويحيى الفخراني ، فقد سبقوا

جميعاً في مشهد حزين ويوم أسود إلى سراي النيابة بتهمة إرتكاب فعل فاضح بسبب أحد المشاهد التي وردت في الفيلم وتم تكييفه من قبل أحد وكلاء النيابة المتشددين(١٨) بأنه «فعل فاضح في الاستوديو» واستدعي كل من المخرج والمنتج والممثل والممثلة اللذين أديا المشهد عن طريق شرطة الآداب، ولولا ثورة المثقفين والسينمائيين ودعوتهم إلى مؤتمر عام دافع فيه وزير الثقافة(١٩) بنفسه عن الفن والفنانين لما انتهى الأمر بخروج المحتجزين بكفالة مبالغ فيها وتجميد الموقف دون أتخاذ إجراء قانوني..(٢٠)

ويروي الكاتب السينمائي عبد الحي أديب(٢١) (ويؤكد حديثه الأستاذ/ حمدي سرور) أنه قد لاقى عنتاً شديدا من السيدة نعيمة حمدي بسبب شخصية رجل توظيف الأموال النصاب (قام بدوره الفنان حسن مصطفى) في فيلم «امرأة واحدة لا تكفي» اخراج إيناس الدغيدي، كما أنها رفضت له فيلم «رجل من الحي السادس» الذي كتبه حوالي عام ١٩٨٤ وتناول فيه «التطرف وكيف أنه ابتدأ في اختراق رجال الشرطة وطلبه الجامعة، وكيف أنه كان بتأييد من السلطة في ذات الوقت داخل الجامعة من أجل القضاء على الشيوعيين والناصريين»(٢٢) ويستكمل المؤلف أن بطلته سافرت إلى الخارج ثم عادت «لكي ترى شيئا آخر غير ما رأته قبل ذلك.. أخوها لواء شرطة في أجهزة الأمن .. لها أخ متعاون مع مجموعات توظيف الأموال ..وأيضاً أخ طالب» رئيس الجماعات الاسلامية..» .. وقد رفضته الحاجة نعيمة وكتبت تقريرا به ٢٧٣ ملاحظة ضد مهاجمة شركات توظيف الأموال»(٢٣) ويرى عبد الحي أديب أنه يبدو أنهم كانوا اشتروها ضمن من اشتروهم مثل أنيس منصور وعبد الصبور شاهين ورجال المؤسسات الصحفية».(٢٤)

ويكشف عبد الحي أديب عن موقف له دلالته حين بدأ انتاج فيلم بيت القاضي «أنا كنت استشرف الخطر القادم وهو التطرف .. فكتبت عن هذه الشخصيات «أنهم ملتحون بجلاليب» لكن أحمد السبعاوي المخرج، ونور الشريف الممثل خافا وقالا «بلاش ..خليهم ببدل ودقون».(٢٥)

سيناريو لم يُر النور

موقف آخر ربما يكشف عن مدى قوة ذلك التيار وهلع بعض السينمائيين من الاقتراب منه خشية الانتقام، فقد كتب عبد الحي أديب سيناريو تحت عنوان «أخو سيد الرفاعي» وقد وافقت عليه الرقابة لكن، كما يقول المؤلف «لم أجد منتجاً ولا مخرجاً ولا ممثلا يريد عمل الفيلم .. كلهم يقولون يا عم إبعد عني!! لأن أحداث الفيلم تدور في منطقة الفيوم إشارة للشيخ عمر عبد الرحمن، القائد الروحي للجماعات وزعيمهم وداعيتهم الأكبر، و«قد رفض الجميع الفيلم وعلى رأسهم عادل إمام نفسه لأننا كنا في ذروة المد الارهابي .. لقد كتبت الفيلم منذ خمس سنوات» !!(٢٦) وحتى الآن فإن سيناريو «أخو سيد الرفاعي» لم ير النور ..

فيلم لم ير النور

أقدم المخرج سعد عرفة في عام ١٩٨٧ على تأليف وإخراج وإنتاج فيلم بعنوان «الملائكة لا تسكن الأرض» ويستمد أهميته من طرحه المبكر لإحدى القضايا الأساسية التي تشغل الرأي العام المصري، وجرأته في اقتحام منطقة ملغومة، شديدة الحساسية بتعرضه لعلاقة الإنسان بربه، وموقف بعض الجماعات الاسلامية المتشددة من هذه العلاقة ومحاولتهم فرض سيطرتهم ومفاهيمهم وأفكارهم على المجتمع وتكفيرهم لأفراده وانتهاج بعض رجال هذه الجماعات العنف كوسيلة رئيسية، وأداة من أدوات التغيير»(٢٧)

يحاول الفيلم، ربما بقدر من المبالغة، التنبيه إلى خطورة دعاوي هؤلاء المتطرفين «ويكاد ينفي عنهم البعد الانساني ويجعل من «سيدنا» رئيسهم، أو أميرهم رمزاً للشراسة والقسوة



وضيق الأفق والديماجوجية»(٢٨) ويورد على أبو شادي في دراسته عن الفيلم الذى أتيح له مشاهدته على شريط فيديو خاص، نص الحوار الذى يحرض فيه الأمير أتباعه باستخدام العنف فى مواجهة المجتمع الكافر «الأرض خربت .. الكل ضل .. الفساد عم .. الفجور فى كل مكان .. الفسق يحيط بنا .. والملحدون الكفرة يسمون الانحلال تحضر .. والفجور مدنية .. والفسق رقي وتحضر وتقدم .. الرجال مائعون والنساء عابثات .. والشباب رقعاء .. والشيوخ ضالون.. الكل مثواه جهنم وبئس المصير .. هذه علامات الساعة .. القيامة لابد أن تقوم .. الله ينذر الأرض ومن عليها بالحروب والزلازل والبراكين وكيف لا أحد يهتدى، دورنا أن نقاومهم .. نقاوم شرورهم .. نكفرهم .. الحل هو العنف .. حاربوهم .. اقضوا عليهم .. طهروا الأرض منهم .. هدف جماعتنا أن تنال منهم .. أن نقاتلهم .. لا هوادة مع أعداء الله .. لا سلام مع الضالين .. انبذوهم .. دمروهم لا تقيموا لهم قائمة .. من الآن وحتى يوم الدين .. هذا هو الجهاد الحق»(٢٩)

وربما كان ذلك أول فيلم يطرح أفكارا ودعاوى هذه الجماعات الارهابية التى تعتبر أن العنف هو الحل، بهذا الوضوح، ولذلك خشى أصحاب دور العرض من التعرض لهجمات أعضاء الجماعات الارهابية، فأحجموا جميعاً عن عرضه منذ عام ١٩٨٧.

وقد حاولت مرة أخرى فى مقال بمجلة الكواكب(٣٠) بعنوان «من يملك شجاعة عرض فيلم الملائكة لا تسكن الأرض» أن أنبه إلى ضرورة عرض الفيلم خاصة بعد ما أحدث فيلم «الارهابى»(٣١) صدى طيبا لدى الجماهير، لكن يبدو أن الخوف والهلع مازالا يحكمان حركة أصحاب دور العرض بما فيهم دور العرض الحكومية .أيضا ربما كان لحمدى سرور رأى آخر فى التعامل مع الواقع الذى فرض نفسه عليه بعد أن تولى مسئولية الرقابة فى عام ١٩٨٨ حيث يرى أنه كان «حذراً» خاصة فى الجوانب التى كان من الممكن أن تستثير هذه الاتجاهات والجماعات .. «أنا حين أتعامل مع الفيلم أعرف حدودى، حين أنظر إلى أى فيلم أراعى المتغيرات القيمية داخل المجتمع المصرى والبيت المصرى .. لابد للرقيب أن تكون عنده حساسية لما يدور عند غالبية المجتمع المصرى، حين تسألنى لماذا أراعى ذلك فأنا أرجعه لحرصى الشخصى على الفن والسينما، فمن يشاهد هذه الأفلام هم من أفراد الأسرة المصرية وأنا إذا قدمت أفلاماً ترفضها الأسرة فسيعود ذلك بالضرر على السينما كصناعة .. هناك حرب أخرى قادمة من شرائط التطرف التى تهاجم الفن ككل. فماذا إذا أنا فقدت جمهور البيت المصرى؟ أمى وأمك.خالتى وخالتك .. بنتى وبنتك؟ .. الآن لا ترى بنتا بالميكروچيب مثل الستينيات .. الآن الماكسى ثم الحجاب ثم النقاب .. كيف تزن المسألة .. هل تعطى جرعات عنيفة جداً. وتقول أنا أعطى لهم صدمة .. أم تمسك بميزان حساس .. توصل فنا جميلا .. وراق فى حدود المعقول والمقبول .. لكى تشاهده الاسرة جميعاً بدلاً من أن تغلق الفيديو والتليفزيون مثل بعض الأسر المتطرفة التى حرمت على نفسها الفيديو والتليفزيون والإذاعة .. المهم عندى ألا أخسر جماهير الفن وهى قاعدة سرت عليها ..»(٣٢)

ورداً على ذلك واجهه الباحث(٣٣) أنك هنا «عملت حساب هؤلاء الناس أيضاً»يعنى أنك عملت حساباً لهذه القاعدة التى تبغى المحافظة على جمهور السينما، وأيضا لقوى التطرف أى ترويض الفن .. فهنا رقابة غير مباشرة مارسها الجمهور وأنت طبقتها .. وكان عليك كما تقول مراعاة ما يحدث فى المجتمع الذي قاموا بالتأثير عليه ، ولم يكن لك أن تخرج عن هذه التوجهات لأن دورك أن تحمى الأسرة وتدافع عن القيم» لكن حمدى سرور رفض أن يكون قد استسلم لها الاستسلام الكامل .. وهذا يعنى أنه استسلم جزئياً وعمل فى المسافة بين الاستسلام والحذر بين الموافقة الحذرة أو المستسلمة وأحيانا غير المستسلمة!

وأضاف مدير عام الرقابة السابق أنه حين وافق على سيناريو «الإرهاب»

للكاتب السينمائي بشير الديك تمثيل نادية الجندى وإنتاج محمد مختار وإخراج نادر جلال، كانت المجموعة الإرهابية في السيناريو من المجموعات المتطرفة، إلا .. أن المخرج أو الانتاج، لست أدرى ما حولها إلى عصابة ثم وضع معها عملية المعرض(٣٤)، ولم يوضح لنا رئيس الرقابة أسباب موافقته على الفيلم المعدل، كما يذكر أيضا أنه في فيلم «موعدمع الرئيس» إنتاج عادل حسني وإخراج محمد راضي كانت هناك شخصية عضو مجلس الشعب الملتحى والمنضم إلى الجماعات الذى استولى على الأرض لكن هذه الشخصية حذفت تماماً .. كما انحرف صناع فيلم «الغرقانة» سيناريو مصطفى محرم وإخراج محمد خان عن إطار السيناريو الذى تمت الموافقة عليه الذى كان يدين التخلف الذى رمز إليه فى الفيلم بإيمان البعض إيمانا أعمى بالمشايخ والتبركات ..

ويفسر عبد الحى أديب الارتباك الذى كان يعانى منه جهاز الرقابة على المصنفات الفنية بأن الجهاز «كان منقسماً إلى شقين من الموظفين، شق منهم مخترق تماما(٣٥)، وكان حمدى سرور يعلم ذلك ويعرف أن هناك عفنا ورشوة!!؟ كان يعاني فقد كانوا يرفضون ما يعرفون أنه سوف يوافق عليه والعكس»،(٣٦) لكنه -أى رئيس الجهاز- كان، من وجهة نظر عبد الحى أديب - متفهما ومرنا فإذا كانت هناك عشر ملاحظات، يلغى ستة ويبقى على أربعة ..

وبصراحة يتحدث عبد الحى أديب، فيقول «أن هناك رقباء سلفيين حتى دون أن يكونوا منضمين أو متعاطفين مع الجماعات»(٣٧)

من حديث حمدى سرور وعبد الحى أديب يتضح أن الجماعات خلال مسيرتها المنظمة قد استطاعت التأثير المباشر أو غير المباشر على قرار رئيس الرقابة والرقباء وأنها نجحت في توجيه الرأى العام داخل المنازل حتى أصبح وسيلة ضغط على صناع القرار فى رقابتي الثقافة والإعلام (المصنفات الفنية والتليفزيون). واستغلت الجماعات ضعف السلطة تجاهها وحرصها على عدم المواجهة فى إقناع الكثيرين بأنهم قادمون لامحالة. وبدأ بعض رجال الإعلام يرتب شئون مستقبله ويصدر قراراته متحسباً للمستقبل الذى سوف تحكم فيه هذه الجماعات، ويروى الصحفى عبد الستار الطويلة حادثة تبدو طريفة، ولكنها تعكس هذه المفاهيم بشدة،يقول الطويلة «لى زميل له برنامج تليفزيوني شقى لعدة سنوات لتغيير موعده،وطلب منى مرة أن أحدث مسئولا إعلامياً مهماً فى شأنه، فلما ذكرت لذك المسئول تلك المشكلة قال لى ضاحكا: إن المسئول عن القناة التى بذاع فيها البرنامج يتعمد خسفه، فسألته: لماذا؟ قالك لأنه يتوقع أن يصل التيار الاسلامى إلى السلطة قريباً، وعندها سيقول: هاأنذا منعت برنامج فلان الفلانى ذى الميول المعروفة من الإذاعة فى السهرة حتى أحجم من أثره .. قلت وأنا أشعر بالذعر .. وأنت مسئول تعرف هذا . وتقوله لى. وتبقى على ذلك المسئول !! بسط كفيه وقال لى: أنت تعرف أكثر منى أن التليفزيون مخترق بالجماعات الإسلامية!! ».(٣٨)

فيلم «الإرهابى» ودلالات التحول

يقول وزير الإعلام صفوت الشريف فى صحيفة «أخبار اليوم» فى ١٩ مارس ١٩٩٤ مشيراً إلى فيلم «الإرهابى» تمثيل عادل إمام وتأليف لينين الرملى وإخراج نادر جلال .. «إن هذا الفيلم يمثل نقطة تحول فى التناول الفنى والسينمائى على وجه التحديد لقضية من أخطر القضايا التى تؤثر على المجتمع وهى قضية الارهاب والتطرف، وقد عالج الفيلم القضيتين الارهاب الدموى .. الذى يروع المجتمع .. والتطرف الفكرى، وربط بذكاء ما بين التطرف الفكرى والارهاب، موضحاً أن الارهاب يولد من رحم التطرف. وكسر عادل إمام فى هذا الفيلم حاجز الخوف والتردد لدى السينمائيين، وهذا ما اعتبره نقطة مهمة جدا،لأن

المواجهة الفنية تأخرت كثيراً» ..
ويتفق النقاد رءوف توفيق وسمير فريد ومصطفى درويش وكمال رمزى وعلى أبو شادى والوزير فاروق حسنى فى نفس الصفحة من أخبار اليوم على جرأة الفيلم وشجاعة صناعة، فهو يدخل المعركة ضد جماعات العنف بكل وضوح (..) وعادل إمام بهذا الفيلم يعطى نموذجاً رائعاً للفنان الحقيقى رغم أنه كان باستطاعته أن يسير بجوار الحائط مثل غيره كما يقول سمير فريد. فموقف عادل إمام كما يرى رءوف توفيق هو «استمرار لخط بدأه عادل منذ سنوات عندما عرض مسرحية «الواد سيد الشغال» فى أسيوط .. فالموقف متواصل .. ومتجدد .. ويحسب للفنان وتاريخه».
واذا سلمنا بالفعل، بموقف الفنان عادل إمام، وهو صحيح، حتى عندما اعتذر منذ سنوات للأستاذ عبد الحى أديب عن الاشتراك فى فيلم عن الإرهاب، (ربما لم يكن الخوف هو أحد أسباب الاعتذار) وإذا عرفنا أن منتجى الفيلم هم مجموعة من أخلص أصدقاء عادل إمام نفسه ومن بينهم زوج شقيقته الفنان مصطفى متولى، فإن هذا يعنى أنه من انتاج عادل نفسه، تقريباً ..
وربما كان ذلك هو السبب فى موافقة الرقابة دون تحفظ على الفيلم، مثل معظم أفلام عادل إمام التى تحظى بمعاملة خاصة من الرقابة وقد لا يجرؤ رقيب، تحسباً لنفوذ عاد إمام وجماهيريته ونجوميته على التصدى لأى من أعماله بالحذف أو الحظر .. حيث تملك هذه الأفلام دائما قدراً من الجرأة - سياسيا واجتماعيا وجنسيا ودينيا - لا يملكها مبدع آخر ..
ربما أيضا لو لم يكن عادل إمام هو البطل، وصاحب الفيلم، ما خرج إلى النور بمثل هذه الجرأة فى التعامل مع ظاهرة الإرهاب. ولما كانت الدولة، بأجهزتها المختلفة قد وفرت له، ولدور العرض التى يعرض فيها الفيلم حماية بوليسية مكثفة ..
ولهذا نتساءل هل كسر الفيلم حاجز الخوف عند السينمائيين كما يقول وزير الإعلام أو أنه غير فى مفاهيم الرقابة كما رأى البعض .. الإجابة بعد مدة كافية من عرض الفيلم تأتى بالنفى، فلا أحد من السينمائيين أقدم حتى الآن على استكمال مسيرة «الإرهابى» وكأنما جاء الفيلم مع مسلسل «العائلة» الذى عرض على شاشة التليفزيون خلال شهر رمضان (فبراير/ مارس١٩٩٤) كما أن الفيلم عرض فى أول أيام العيد -مارس ١٩٩٤- وكأنما جاءا طفرة غير مسبوقة، وليست ملحوقة حتى الآن(اذا استثنينا فيلم طيور الظلام لعادل امام نفسه).. وإن حاولت ذلك مجموعة مسلسل «أيام المنيرة» تأليف محمد جلال وإخراج وفيق وجدى .. لكن «الإرهابى» فى السينما ظل حتى الآن استثناء خاصا، بعادل إمام .. ولا يعنى ظهوره ونجاحة أى تقدم حقيقى فى هذا المجال .. بدليل أن فيلم «الملائكة لا تسكن الأرض» مازال حبيساً فى علبة لا يجد دارا للعرض، وأن سيناريو عبد الحى أديب (أخو سيد الرفاعى) مازال يرقد فى أدراج مكتبه يبحث عن منتج شجاع .. وإن ترددت بعض الأخبار عن فيلم «الناجون من النار» انتاج عادل حسنى وإخراج على عبد الخالق بوصفه يتناول ظاهرة التطرف والإرهاب لكن الفيلم لم يعرض حتى الآن!!

رقابات متعددة

ومن أجل مزيد من إحكام الرقابة على الإبداع «صدر قانون من مجلس الشعب فى يناير ١٩٨٩ يلزم أى فنان يعمل فى الحقل الثقافى الإعلامى أن يأخذ موافقة القوات المسلحة والمخابرات العامة إذا كان العمل الفنى يتعرض لهما». كما يقول حمدى سرور فى حديثه بمجلة صباح الخير فى ١٩٩٤/٨/١٨ ويكمل «وأنا كمسئول لا يمكن لى أن أخالف نص القانون ذلك أن القرار الأول والأخير فى مثل هذه الحالات لهما فقط وليس للرقابة على المصنفات الفنية حتى ولو كان مجردمشهد لجندى يرتدى زيه الوطنى، لابد من عرضه على القوات المسلحة، أيضا إذا كان هناك موضوع يمس جهاز

المخابرات(٣٩)، بصورة مباشرة أو غير مباشرة لابد من الرجوع للجهاز وعلى الفنان الاختيار (..) أما باقى الأجهزة مثل الداخلية فليس هناك إلزام على الرقابة بالرجوع اليها (..) إلا من باب التقاليد والأعراف (..) وهناك كتاب سيناريو يتولون بأنفسهم مهمة عرض أفلامهم على أجهزة الشرطة أو المخابرات العامة قبل العرض على الرقابة ومنهم الكاتب وحيد حامد فرغم أن الرقابة كانت موافقة على فيلمه «اللعب مع الكبار» إلا أنه فاجأنى بحصوله على موافقة مباحث أمن الدولة!!

وإذا كان التاريخ يذكر باستمرار صراع المبدعين مع هذه الأجهزة الحكومية التى تلعب دور الرقيب الصارم منذ فيلم (لاشين) سنة ١٩٣٨ وحتى معركة فيلم «البرئ» الذى كتبه وحيد حامد وأخرجه عاطف الطيب وراقبه ثلاثة وزراء، بأشخاصهم، فى سابقة غريبة وهم وزير الدفاع(٤٠) ووزير الثقافة(٤١) ووزير الداخلية(٤٢) عام ١٩٨٦وقرروا، اغتيال الفيلم، وتشويهه رغم كل صيحات الاحتجاج ونداءات المثقفين والنقاد بإتاحة الفرصة لعرض الفيلم، فالفيلم كما رأت الرقابة «يسئ إلى القوات المسلحة ووزارة الداخلية» ..

كان «البرئ» يتعرض فى شجاعة للظروف المهينة التى يعيشها المعتقلون السياسيون وحراسهم جنود الأمن المركزى، ويتوغل فى منطقة شائكة مشيراً إلى المستوى الفكرى لهؤلاء المجندين وطرق وأساليب تدريبهم مما يجعل صدمة الوعى عندهم تتخذ شكلا مروعا، وهو ما حدث بالفعل، فى الواقع بعد أيام قلائل من اجتماع لجنة الوزراء حين انطلق جنود الأمن المركزى من معسكراتهم فى تمرد هستيرى، تتملكهم حالة من العنف والوحشية وراحوا يحرقون ويدمرون كل ما يقع فى أيديهم ..

كان الفيلم، يحمل قدراً من النبوءة والقدرة على استشراف المستقبل، أصم الجميع اذانهم وأغمضوا عيونهم عنها حتى حلت الكارثة!!

وهناك قائمة طويلة على مدى تاريخ السينما تتضمن الأفلام التى تعرضت للعنت الرقابى بسبب وزارتى الداخلية أو الدفاع أو غيرهما من المؤسسات السيادية ..

لكن المؤسسة الأقوى، ذات المخالب الخفية .. كانت دائما هى مؤسسة الأزهر .. التى تتربص بالفن منذ بدايات القرن .. وهى التى كانت وراء وقف تنفيذ فيلم «محمد رسول الله» عام ١٩٢٦ بعد أن وافق يوسف وهبى على أن يلعب دور النبى (صلعم) فثار رجال الأزهر، وعضدهم الرأى العام، بصفتهم المؤسسة الدينية الرسمية .. وتوقف العمل بالفيلم ..

الأزهر .. ودوره الرقابى

ربما كانت مؤسسة الأزهر هى أخطر أنواع الرقابة الحكومية أو الرسمية بما تمتلكه من قوانين وضعية وشرائعية وقوة تأثير فى المجتمع، خاصة إذا توافقت مواقفها مع اتجاهات تلك الجماعات أو تحالفت معها عمداً، أو بغير قصد ..

لقد صدر أول قانون بشأن تنظيم الجامع الأزهر والمعاهد الدينية العلمية الاسلامية تنظيما شاملاً برقم (١٠ لسنة ١٩١١، ونص فى المادة (١) على أن «الجامع الأزهر هو المعهد الاسلامى الأكبر..» وحدد الغرض منه فى المادة (٢) من أنه «والمعاهد الأخرى هو القيام على حفظ الشريعة الغراء وفهم علومها ونشرها على وجه يفيد الأمة، وتخريج علماء يوكل اليهم أمر التعاليم الدينية، ويلون (أى يتولون) الوظائف الشرعية فى مصالح الأمة ويرشدونها إلى طريق السعادة».

ونصت المادة (٤) على أن «شيخ الجامع الأزهر هو الإمام الأكبر لجميع رجال الدين والرئيس العام للتعليم فيه وفى المعاهد الأخرى والمشرف على السيرة الشخصية الملائمة لشرف العلم والدين» ..

وقد أعيد تنظيم الأزهر والمعاهد العلمية الدينية الاسلامية بعدة قوانين متتالية بعد ذلك هى القانون رقم ٤٩ لسنة ١٩٣٠ ثم القانون رقم ٢٦ لسنة ١٩٣٦

.. وشملت بعض التعديلات الطفيفة، حتى صدر القانون رقم ١٠٣ لسنة ١٩٦١ بشأن إعادة تنظيم الأزهر والهيئات التي يشملها ونصت المادة (٢) من هذا القانون على أن «الأزهر هو الهيئة العلمية الاسلامية الكبرى التي تقوم على حفظ التراث وتجليته ونشره، وتحمل أمانة الرسالة الإسلامية إلى كل الشعوب، وتعمل على إظهار حقيقة الإسلام وأثره في تقدم البشر ورقي الحضارة وكفالة الأمم» ..

ونصت المادة (٤) على أن «شيخ الأزهر هو الإمام الأكبر .. وصاحب الرأي في كل ما يتصل بالشئون الدينية والمشتغلين بالقرآن وعلوم الاسلام».

ويلاحظ في القانون الجديد الذي وضع في عهد ثورة ٢٣ يوليو أنه تجاوز في مهام الأزهر الحدود الإقليمية الضيقة وحمله أمانة الرسالة الإسلامية إلى كل الشعوب..

وقد صدرت لائحة القانون رقم ١٠٣ لسنة ١٩٦١ التنفيذية بقرار رئيس الجمهورية رقم (٢٥٠) لسنة ١٩٧٥.

وحددت مهام مجمع البحوث الاسلامية - إحدى هيئات الأزهر «بحسبانه الهيئة العليا للبحوث الاسلامية التي تقوم بدراسة وتجديد الثقافة الاسلامية .. ويرأسه شيخ الأزهر .. » ومن واجبات المجمع «تتبع ما ينشر عن الإسلام والتراث الإسلامي من بحوث ودراسات في الداخل والخارج بما فيها من رأي صحيح أو مواجهتها بالتصحيح والرد»، وكذلك «فحص المؤلفات والمصنفات الاسلامية أو التي تتعرض للإسلام، وابداء الرأي فيها بنشرها أو تداولها أو عرضها ..

والأمر واضح في مهام مجمع البحوث الاسلامية حيث «يتتبع» ما ينشر .. و«فحص المؤلفات والمصنفات ..» وكلا الأمرين تال لعملية النشر أو ظهور المصنف إلى الوجود .. أي أن النص القانوني لا يوجد به إلزام بعرض المصنف أو المادة المنشورة على الأزهر قبل تداولها .. وكان الأزهر قانعاً بذلك .. مدركاً لحدود مهامه ومهمته .. وكان بعض رجاله الأبرار يتصدون بشجاعة لأفكار الجماعات الدينية المتطرفة وربما دفع الشيخ الذهبي حياته ثمناً لوقوفه ضد تلك الجماعات. متحالفاً مع السلطة ..

كان قانون الرقابة على المصنفات الفنية يلزم رئيسها «بعرض الأعمال الدينية أو التي تتعرض لاحكام تشريعية .. فقهية(٤٣) «على الأزهر الشريف» ويقول حمدي سرور «المسائل الدينية البحتة التي تناقش ثوابت دينية .. أو غيبيات الأحكام الشرعية»(٤٤) .. ويفسر المدير العام السابق للرقابة «مثلا .. الاغتصاب بنت حملت .. ولم تجهض .. لو ظل الأمر في نطاق الحادثة .. لا توجد مشكلة .. لو ناقشت المسألة هل هو زنا؟ ولمن ينسب الابن؟ .. هل هو سفاح؟. دخلت في قضية دينية شرعية فهي من الاحكام الشرعية .. لو ناقشت المسألة من وجهة نظر دينية وليست اجتماعية، الدينية لا أفتي فيها .. من يملك رخصه الافتاء في ذلك (..) أصحاب الفتوى .. في فيلم «الإنس والجن»(٤٥)، استدعت السيدة نعيمة حمدي (مدير عام الرقابة الأسبق) الشيخ الطيب النجار لمشاهدة الفيلم (وقد أجازه) .. أنا رغم إيماني بالجن .. لكني لا أعرف قدرات الجن .. من يفصل في قدراته هم أصحاب الفتوى .. ليست مهمتي أن أقول أن هذا يحدث أم لا.؟ هل يمكنه إشعال الحرائق أو كسر الأبواب ..!! لا أعرف .. السيناريو الذي قدمه المخرج محمد كمال الشناوي باسم «الجنداري» يتعرض للغيبيات (فرفضه جميع الرقباء هنا قررت أن أستنير برأي الأزهر لأن الرقباء هلعوا ..»(٤٦) .. لقد رفضوه بالاجماع «فقمت بتحويل العمل إلى الأزهر حرصاً مني على العمل وكانت المفاجأة هي موافقة الأزهر، وبالتالي فالأزهر وحده هو الذي يتحمل مسئولية ما يطرحه هذا الفيلم أو غيره من أفكار دينية أو غيبيات»(٤٧)..

وبشأن فيلم «عتبة الستات» للسيناريست محمود أبو زيد الذي أحالته الرقابة إلى الأزهر يفسر حمدي سرور ذلك بقوله: الأزهر لم يوافق على «عتبة الستات» .. واستمرت الخلافات

بين الرقابة وكاتب السيناريو عامين حول بعض الفتاوى الدينية التى تعرض لها الفيلم .. وبما أن الرقابة جهة غير مختصة بمراجعة الفتاوى الدينية فكان لابد من الرجوع للأزهر الذى رفض الفيلم لما تعرض له من فتاوى دينية لا يمكن الموافقة عليها .. فاضطر الكاتب لحذف هذه المشاهد وعرضه مرة ثانية على الرقابة فحصل على التصريح .. أما فيلم «المهاجر» ليوسف شاهين فقد كتب شاهين سيناريو باسم «يوسف وأخوته» وقام بعرضه على الأزهر أولاً، وبالطبع اعترض الأزهر على ظهور نبى على الشاشة (..) فما عرض علينا «فى الرقابة» سيناريو مختلف لفيلم اسمه «المهاجر» قام بمراجعته خمسة رقباء واقترحوا فى النهاية عرضه على الأزهر على اعتبار أن السيناريو مستوحى من قصة سيدنا يوسف وبما أني كرقيب عام أعلم تماماً المحظورات الدينية وأهمها عدم ظهور نبى على الشاشة، وبما أن بطل يوسف شاهين ليس بنبى، فلم أرسل السيناريو إلى الأزهر»(٤٨).

أما سيناريو «تزوج وعش سعيدا» تأليف لينين الرملى إخراج صلاح أبو سيف «فقد وافقت عليه بعد سبعة عشر سنة من الرفض المستمر، لكن المؤلف أدخل بعض التعديلات وأدخل عليه آيات قرآنية ومواقف استدعت أن أرسله للأزهر بسبب بعض الشكاوى من داخل الرقابة نفسها، بالإضافة إلى أن صلاح أبو سيف نفسه قد تبرأ من الفيلم فى الصحف .. لقد وافقت على الفيلم رغم رفض جميع الرقباء ويمكن القول بأن الرقباء أنفسهم تأثروا بالظروف المحيطة .. لقد رفض الفيلم على مدى ١٧ سنة من كل من اعتدال ممتاز وصلاح صالح ونعيمة حمدى (الرقباء السابقين) وقد كتب جميع الرقباء تقارير عنيفة ضد الفيلم. وقد أرسلته إلى الازهر لأمنع الحرج عن نفسى خاصة أن المسألة أصبحت معقدة .. هناك عقول بدأت تنغلق وأصوات تعلو .. وبدأت بعض التيارات تزيد، الجرائد القومية تهاجمنى، وتقول يا وزير الثقافة هناك فيلم «جنسى» سيتم تصويره .. لقد تسربت تقارير الرقابة ذاتها إلى الصحافة، لقد ضمن المؤلف والمخرج السيناريو أحاديث لا أعرف مدى صحتها .. هنا الازهر هو المسئول .. طلبت من أبو سيف أن يذهب لمناقشة رجال الأزهر .. رفض ..»(٤٩)

وهنا، ورغم ما يبدو من شجاعة فى مواقف وكلمات الاستاذ حمدى سرور، إلا أنه فى النهاية أقر بأن المسألة أصبحت معقدة، وان الرقباء يعيشون حالة من الخوف لأن هناك «عقولا بدأت تنغلق .. وأصواتا تعلو .. وتيارات تزايد» .. إضافة إلى أن معظم سيدات الرقابة حاليا من المحجبات، ورجالها محافظون ان لم يكونوا متواطئين مع التيارات المتطرفة، وبعضهم سرب التقارير إلى الصحافة الدينية المنغلقة، فهم فى موقف المتعاطف معها .. واقتراحاتهم بإحالة الأفلام إلى الأزهر، ليس مرجعه الخوف فقط من المسئولية، بل رغبة فى تسيد وتحكم الاتجاهات الدينية، وهو ما تلقفه بعض المنغلقين فى مؤسسة الأزهر وراحوا يطاردون ويصادرون الكتب فى المعرض الدولى للكتاب فى ٢٦ يناير ١٩٩٤ مثل «الأعمال الكاملة للدكتور فرج فوده وديوان «آية جيم» للشاعر حسن طلب ورواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» لادوار الخراط ورواية «العراة» لابراهيم عيسى»(٥٠) وغيرها ولم تتوقف هذه الحملة إلا بعد أن أصدر الرئيس حسنى مبارك توجيهاته بوقف إجراءات مصادرة الكتب، وأعلن أنه لا توجد جهة فى مصر لها حق مصادرة الكتاب إلا بحكم قضائى .. وطلب الرئيس من وزير الثقافة إبلاغه فوراً بأية محاولة للاعتداء على حرية الكتاب من أية جهة كانت بما فى ذلك الأزهر(٥١).

لقد كانت النية مبيتة لدى رجال الازهر على فرض سطوتهم وسلطانهم وأفكارهم السلفية على المصنفات الفنية منذ أن أرسل الإمام الأكبر شيخ الجامع الأزهر -وهو المرجع الأكبر الذى يرجع إليه- أرسل ويا للعجب إلى الجمعية العمومية لقسمى الفتوى والتشريع بمجلس الدولة بشأن «تحديد اختصاصات كل من الأزهر

الشريف ووزارة الثقافة فى التصدى للأعمال الفنية، والمصنفات السمعية أو السمعية البصرية التى تتناول قضايا إسلامية أو تتعارض مع الاسلام، ومنعها من الطبع أو التسجيل أو النشر والتوزيع والتداول، إعمالاً للصلاحيات المخولة لكل منهما بمقتضى القوانين واللوائح »(٥٢).

إن شيخ الازهر يحتكم إلى مجلس الدولة، ويستطلع رأى الجمعية العمومية فى ضوء ما أثير من أحاديث عن مسئولى الرقابة عن المصنفات الفنية وفى ضوء ما شملته قوانين الأزهر والرقابة على المصنفات الفنية من أحكام »!!.

وتبدو قصدية المسألة فى أن تاريخ كتاب فضيلة شيخ الجامع الازهر هو العاشر من يوليو سنة ١٩٩٣ .. وإن صدرت الفتوى بعد ذلك فى العاشر من فبراير سنة ١٩٩٤ ..

لقد كانت الفتوى التى وقعها المستشار طارق عبد الفتاح سليم البشرى، النائب الاول لرئيس مجلس الدولة، ورئيس الجمعية العمومية لقسمى الفتوى والتشريع، (لاحظ أنه وقعها باسمه الرباعى على عكس معظم كتاباته ومؤلفاته فى التاريخ، رفيعة المستوى والتى تحمل اسمه ثنائيا فقط .. طارق البشرى) حتى يذكرنا بجده العظيم الشيخ سليم البشرى الذى تولى مشيخة الأزهر مرتين.

لقد رأت الفتوى « أن الأزهر هو الهيئة التى ناط بها المشرع الوضعى حفظ الشريعة والتراث ونشرهما (...) وأن شيخه شيخ الأزهر هو صاحب الرأى فيما يتصل بالشئون الدينية، وأن المجمع بما يتبعه من إدارات ومنها إدارة البحوث والنشر هو من له (...) التصدى لفحص المؤلفات والمصنفات التى تتعرض للإسلام وابداء الرأى فيها، الأمر الذى يجعل هذه الهيئة هى الجهة صاحبة التقدير فيما يتعلق بالشئون الاسلامية، وهو التقدير الذى يتبنى على إعماله اتخاذ القرارات الملزمة والمنشئة للمراكز القانونية والمعدلة لها، مما تتخذه جهات الإدارة فى الدولة بموجب الولايات والصلاحيات التى خولّها القانون لأى من هذه الجهات، ومن بينها ما خوله القانون رقم ٣٥٤ لسنة ١٩٥٤(٥٣) والقانون رقم ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥ المعدلان بالقانون رقم ٣٨ لسنة ١٩٩٢ من ولايات ناطها بوزارة الثقافة بشأن الرقابة على المصنفات السمعية والسمعية البصرية.

ومن ثم تكون سلطة تقدير الشأن الاسلامى الذى يتخلل حماية النظام العام والآداب والمصالح العليا للدولة، تكون سلطة تقدير هذا الشأن من ولايات الأزهر وهيئاته وادارته حسب قانونه. وبهذا التقدير يقوم ركن السبب المتعلق بالشأن الإسلامى والمستمد من هذا الشأن، وذلك فى القرار الإدارى الذى تملكه وزارة الثقافة فيما تجريه من رقابة على تلك المصنفات، وفيما تصدره إعمالاً لهذه الرقابة من قرارات بالترخيص الصريح أو الضمنى .. أو برفض الترخيص بأى من المصنفات السمعية، والسمعية البصرية، متى كان الشأن الإسلامى داخلاً فى تكوين النظام والآداب ومصالح الدولة العليا ومتخللاً لها، ومتى لزم تقدير الشأن الإسلامى فى هذا الأمر ..

ومن ثم فإن ابداء الأزهر، بواسطة هيئاته، رأيه فى تقدير هذا الشأن الإسلامى، يكون ملزماً للجهات التى نيط بها إصدار القرار، وذلك فيما ينبنى عليه القرار من تقدير لهذا الشأن، ولما يتخلله بالنسبة للنظام العام والآداب وما يجرى مجراهما، ويصدق ذلك على وزارة الثقافة فيما تصدره من قرارات بالترخيص الصريح أو الضمنى أو رفض الترخيص بأى من المصنفات محل طلب الرأى (...) لذلك انتهت الجمعية العمومية لقسمى الفتوى والتشريع إلى أن الأزهر الشريف هو وحده صاحب الرأى الملزم لوزارة الثقافة فى تقدير الشأن الإسلامى للترخيص أو رفض الترخيص بالمصنفات السمعية والسمعية البصرية)(٥٤).

وفى تحليله للفتوى فى مقال له بمجلة الأزهر (ذات العدد المشار إليه) بعنوان « الأزهر الشريف والرقابة على المصنفات الفنية » رأى المستشار محمد حلمى

ابراهيم أن «الاسلام دين الدولة، واللغة العربية لغتها الرسمية، مبدءان دستوريان حرص المشرع الدستوري الوضعي على النص عليهما في دساتير مصر المتعاقبة» منذ انتظمت الجماعة المصرية في دولة ذات دستور منظم لوجودها كشخص معنوي عام، وأضاف الدستور الصادر في عام ١٩٧١م مبدأ ثالثا مفاده أن «مبادئ الشريعة الإسلامية المصدر الرئيسي للتشريع» ومن ثم فإن الاسلام ومبادئه وقيمه إنما تتخلل النظام العام والآداب في الدولة، وهو كذلك مما تضمنه المصالح العليا للدولة»..(٥٥) ويخلص السيد المستشار إلى أن «الأزهر الشريف، (...) له كذلك التصدي لفحص المؤلفات والمصنفات التي تتعرض للإسلام وابداء الرأي فيها»(٥٦). ويرى «أن سلطة تقدير الشأن الإسلامي الذي يتخلل حماية النظام العام والآداب والمصالح العليا للدولة تدخل في ولايات الأزهر الشريف» .. وهذا يعني تدخل الأزهر -الكامل- في كل أنواع المصنفات، حتى تلك التي لا يحاط بها علماً أو التي تحصل على ترخيص الرقابة إذا لم ترد عليها في المدد القانونية (شهر أو ثلاثة أشهر حسب الأحوال) .. ذلك أن «الدلالة السكوتية التي تفيد الموافقة في هذه الحالة إنما تتأتى من فوات المدة الضرورية مع توافر العلم بالطلب، وإمكان تقدير الملاءمة، وغنى عن البيان، كما تقول الفتوى، «أن هذه الدلالة الضمنية لا تستفاد إلا عند إتاحة العلم لإمكان التقدير للجهة صاحبة الرأي الملزم الذي يصدر القرار بناء على تقديرها وذلك حينما يخل تقديرها في عناصر السبب الذي يقوم عليه القرار»(٥٧).

لقد استقبل الرأي العام الثقافي هذه الفتوى بكثير من الدهشة والريبة فهي تأتي في أوج حملة الدولة على المطاردة العناصر الإرهابية التي تحولت من التطرف الفكري إلى الارهاب والعنف الدموي.. والفتوى -بهذه الصورة- تعطى للأزهر ما لم ينص عليه قانونه ذاته، وتمنح للسلطة الدينية -أو بمعنى أدق- أكبر سلطة دينية في الدولة، حق التدخل في المصنفات الفنية جميعها، ذلك أن الفتوى رأت بوضوح أنه إذا كانت الرقابة قد قامت «لحماية النظام العام والآداب ومصالح الدولة العليا» فإن الشأن الاسلامي يتخلل ذلك كله مما يعني ضرورة عرض كل الأعمال الفنية - سمعية وسمعية بصرية على الأزهر، وأضافت الفتوى أن التقدير «ملزم» لوزارة الثقافة، جاءت الفتوى أيضا موازية لحملة الرقابة المشددة على تجارة أشرطة التطرف، مما يعني تورط الأزهر ذاته في الدفاع عن تلك الأشرطة(٥٨) التي تضلل الرأي العام باسم الدين وتدعو لتكفير المجتمع وإسقاط سلطة الدولة، وبذلك تكون الفتوى جزءاً من سلسلة من الممارسات التي يقوم بها بعض المتورطين في التعاطف أو التواطؤ مع الجماعات المتطرفة والذين اخترقوا معظم أجهزة الدولة بخطة منظمة خلال العشرين عاما الماضية..

وإزاء هذه الفتوى الشرسة، دعا الأديب الكبير نجيب محفوظ على صفحات جريدة «أخبار الأدب»(٥٩) في حواره مع الأديب جمال الغيطاني إلى ضرورة الحوار بين الأزهر والمبدعين ورأى «أن الازهر جهة دفاع عن الدين ولكنني أرى أنه يجب ألا يقتصر موقفه على المحاسبة والتهديد عند اللزوم، الأزهر كما يصدر عنه التحذير أو المنع يجب أن يصدر عنه أيضا التسامح والتفاهم .. إنني آمل أن يقوم رجاله ورجال مجمع البحوث الإسلامية بالدخول في حوار أبوي مع المفكرين والمبدعين عند ظهور قضية مختلف عليها (..) وما نختلف عليه يكون مجاله القضاء ..»(٦٠).

وقد أيده في ذلك وزير الثقافة فاروق حسني في تصريح خاص «لأخبار الأدب» في ١٩٩٤/٢/٢٠ وقال «إنه يؤيد بشدة الدعوة التي أطلقها نجيب محفوظ(٦٠) لإقامة حوار بين الأزهر والمثقفين في مصر، خاصة المبدعين» .. كما أكد ثروت أباظة رئيس اتحاد كتاب مصر تأييده الكامل لدعوة نجيب محفوظ لإقامة ذلك الحوار وإن أضاف ثروت أباظة «ان حواراً

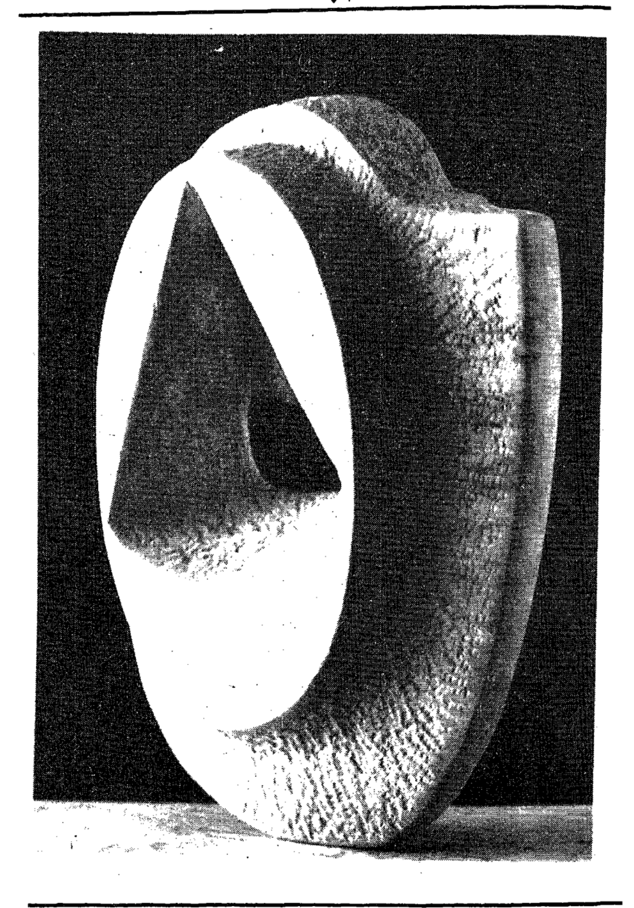
في هذه الظروف الدقيقة التي تمر بها الأمة يعتبر ضرورة وصولاً إلى تكاتف الأزهر ومبدعي مصر وكتابها، فالتطرف والإرهاب يستهدفان محاربة الدين وتقويض سماحته في نفس الوقت الذي يتهددان فيه الإبداع والثقافة وحرية الكتاب والمبدعين، وأن قضية التطرف والإرهاب تمثل أرضية مشتركة ونقطة التقاء.(٦١).. والغريب، بل ونكاد نقول الطبيعي، أن هذا الحوار لم يتم حتى الآن!!

يعلق مدير عام الرقابة السابق حمدي سرور في حديثه الخاص مع الباحث(٦٢) «أن الفتوى خلطت الأوراق» ويوضح «الفتوى قابلة للمناقشة والحكم غير قابل للمناقشة» .. الأزهر له اختصاص .. له أن يتصدى للأكاذيب .. له أن يصدر بيانات وكتبا ويرد على أي دعوى فيها تحريف للدين لكن ليس للأزهر أبداً أن يتدخل في المصنفات التي لا علاقة لها بالدين .. الفتوى حاولت أن تدخل الدين في نسيج النظام العام .. نعم في المطلق إننا نتحرك في إطار ديني ولكن بالمعنى الذي قصدته الفتوى، يجب أن تذهب كل الأفلام إلى الأزهر. المسائل تشابكت .. وزارة الثقافة هي المختصة بإصدار الترخيص، ولكنها الآن وفي ظل الفتوى ملزمة برأي الأزهر في المصنفات التي يتخللها الدين .. بهذا المفهوم لابد أن تمر عليهم كل المصنفات .. أنا كنت أفصل بين المسائل الدينية البحتة التي تناقش ثوابت دينية أو غيبيات .. هنا ألجأ للأزهر رغم أن قانون الرقابة لا يلزمني وإذا تم الالزام .. لابد أن ينص على ذلك ويحدد المسائل الدينية .. المفهوم الديني يتخلل النظام العام والآداب. كل فيلم .. كل أغنية . كل عمل فني .. أي مسألة يجب عرضها .. هنا تسلب وزارة الثقافة اختصاصها .. قانون الأزهر ليس به إلزام على جهة بالعرض عليه .. لكن الأزهر يلزم قانوناً بمتابعة المسائل وتتبعها لكي يرد على المزاعم .. في مفهومي: يرد .. ولا يصادر وكما قال الرئيس حسني مبارك في معرض الكتاب الماضي: «لا مصادرة ..»

في الثامن والتاسع من شهر مارس ١٩٩٤، وعلى أثر صدور الفتوى بادرت المنظمة المصرية لحقوق الإنسان بتنظيم ورشة عمل حول الفتوى دار فيها حوار مكثف حول الطبيعة القانونية للفتوى (غير ملزمة، أو ملزمة وطبيعة هذا الإلزام) .. ومدى توافقها مع أحكام الدستور والقوانين والمواثيق الدولية لحقوق الانسان وبخاصة تلك التي تكفل حرية الرأي والتعبير والإبداع .. وقد أكد رجال القانون الذين شاركوا في جلسة الحوار الأولى، كما يذكر تقرير طلعت الشايب في جريدة أخبار الأدب(٦٣)، أن الفتوى تجئ مخالفة لنصوص المواد ٤٧، ٤٨، ٤٩ من الدستور التي تقر حرية الإبداع بشتى الصور، وحرية الإبداع الأدبي والفني والثقافي، كما تخالف القوانين الدولية للحقوق السياسية، ورأى المجتمعون أنها لا يجب أن تشكل عقبة أمام الأفراد ولا أن تقيم حاجزاً أمامهم لممارسة حقوقهم وهي غير ملزمة لأجهزة وزارة الثقافة، اللهم إلا اذا قررت الوزارة، طواعية -أن تنصاع لسلطة الأزهر وتعتبره المرجعية النهائية- وهو مانفاه مدير عام الرقابة في ذلك الوقت حمدي سرور، في الندوة، الذي أكد فيها أن الرقابة تواصل عملها في إطار ما يكفله لها القانون الذي هو أقوى من الفتوى التي جاءت لتقول أن رأي الرقابة لا يكتمل إلا برأي الأزهر .. مع أن وزارة الثقافة هي جهة التصريح الوحيدة ..

وقد توقف المتحاورون طويلا أمام عبارة «الشأن الإسلامي» التي جعلت الفتوى من الأزهر صاحب حق تقديره، وجعلت رأيه ملزماً، فالعبارة المطاطة التي لا سقف لها يمكن أن تجعل من كل شئ في الحياة شأنا اسلامياً، وبما أن المسألة متروكة لصاحب الشأن لتقديره، فإن «تقديره» لن يكون إلا كما يحب.

ويكمل التحقيق، أن المتحاورين رأوا أن مكمن الخطورة في هذه الفتوى هي أن جهازاً قضائياً، الذي هو حارس للحريات، قد بدأ ينحو إلى التضييق على الإبداع



باعطاء السلطة لمؤسسة دينية للتحكم وإملاء الرأي، وقد أبدى بعض القانونيين دهشتهم لأن الجمعية العمومية لقسمي الفتوى والتشريع قد أوردت مقدمات، وفسرت القوانين تفسيراً قاصراً للوصول إلى نتيجة غير طبيعية، فالنص الذى يقول أن الدين الرسمى للدولة هو الإسلام يخاطب المشرع ولا يخاطب الإدارة أو الأفراد، كما رأى البعض أن الفتوى تسئ إلى الأزهر ذاته بإظهاره كمؤسسة كهنوتية جديدة، رغم أنه لاكهنوت في الإسلام. الأمر الذى يستدعي إعادة قراءة قانون الأزهر قراءة واعية وبيان أنه لا يمكن أن يتسع لدرجة تناقض الدستور والقوانين الدولية، وشرحه الشرح الذى يمنع التعسف.

والمخيف، فى رأى المجتمعين بورشة المنظمة المصرية لحقوق الإنسان، فى هذه الفتوى أنها تجعل إحدى مؤسسات الدولة، حاكمة على الدستور، فمؤسسة الأزهر تعين بقرار جمهورى. ومع ذلك تأتى الفتوى لتعطيها سلطة التحكم فى «الشأن الدينى» وهو شأن لا يمكن تحديده بحدود ..

ويرى د. سعيد النجار أن الفتوى ليست ملزمة، وإن كانت مخيفة، وتدل على أن الأزهر قد تسلل ليتحكم ويتسلط، ويحذر المجتمعين من أنه برغم أن الفتوى غير ملزمة، من الناحية القانونية فإن ذلك لا يلغى الابتزاز الواقعى ولذلك يجب النظر إليها فى سياقها العام، سياق الانصياع، وفى إطار محاولات المؤسسة الدينية للهيمنة على الدولة وما يمكن أن يسفر عنه ذلك.

وقد أثار مدير عام الرقابة أن مجمع ال بحوث الاسلامية بدأ يطلب أشياء ويمارس تنفيذ الفتوى، وأن الرقابة حتى ذلك الحين (مارس ١٩٩٤) مازالت صامدة .. وأشار أيضا إلى أن محامى إحدى الشركات المنتجة والموزعة لتسجيلات تحمل فكراً متطرفاً وفناً هابطاً -معاً!!- قام بإنذار رئيس الرقابة ووزير الثقافة معاً، مرفقاً بالإنذار صورة الفتوى!(٦٤).

مسلسل «العائلة» والأزهر .. والرقابة

إن الاستطلاع الذى طلبه شيخ الأزهر من مجلس الدولة ظل قابعاً فى ملفات المجلس ثمانية أشهر من ١٠ يوليو ١٩٩٣ وحتى صدور الفتوى فى ١٠ فبراير ١٩٩٤م والموافق ٢٩ من شعبان ١٤١٤هـ أى قبل حلول شهر رمضان المعظم بيوم واحد وبعد أن تواترت أنباء قيام قطاع الانتاج فى التليفزيون بانتاج مسلسل «العائلة» تأليف وحيد حامد وإخراج اسماعيل عبد الحافظ. ورغم صيحات الاستنكار التى صاحبت صدور الفتوى: إلا أن الأزهر ظل متحفزاً لإنتاج المسلسل وراحت الصحف والمجلات -الدينية- والتى تحمل دعوة أسلمة السياسة، تهاجم المسلسل بشكل مستمر .. وقادت حملة تخويف اضطرت فنانين كثيرين للاعتذار عن العمل بالمسلسل متعللين بالانشغال ببعض الأعمال السينمائية، (٦٥) واعتذر البعض كما يروى وحيد حامد(٦٦) بطريقة تعد نوعاً من الكوميديا فقد قال لى أحدهم «أصل أنا شنبى (راكور) ولا أستطيع حلاقته .. وحجج خايبة زى دى»!! ويعترف الفنان محمود مرسى أحد العاملين بالمسلسل أنه حينما عرض وحيد حامد المسلسل عليه «منذ أربع سنوات وقرأته اتخضيت على وحيد ولما رجع ياخد السيناريو قلت له: هل جننت؟ كيف تكتب هذا الكلام؟ أنا انصحك انك تبعد وتنسى الموضوع كله .. هذا كان قلة شجاعة منى وكان هو على استعداد ليضحى بروحه بدون تردد (..) إلى أن اغتيل فرج فودة فاتصلت بوحيد وقلت له أنا آسف على موقفى ولازم ننزل الشارع ونحارب الإرهاب بالبندقية(٦٧).

جاء المسلسل عنيفاً فى مواجهته لعناصر التطرف والإرهاب، ربما اختلف البعض حول إحكامه الفنى، لكن المؤكد أن أثره على الشارع المصرى كان قويا لدرجة

أفقدت الكثيرين من أصحاب الأقلام في الصحف الدينية المتطرفة رزانتهم وهدوءهم وراحوا يهددون «اتقوا الله يا أهل العائلة»(٦٨) أو «مسلسل العائلة .. وإشعال نار الفتنة بين المسلمين(٦٩) أو اعتباره إحدى مسلسلات الأجهزة «مسلسلات الاجهزة .. وأخطاء الكتابة قبل اتقان القراءة»(٧٠)..

راح محمد ابراهيم مبروك يمتشق حسام الحكمة - المزيفة، والموضوعية الزائفة،و يهاجم المسلسل بدعوى أنه يهاجم كل أشكال التدين وأنه - أى الكاتب .. يسعى- لتوضيح «خطورة المفاهيم التى يطرحها المسلسل .. ويتساءل ببراءة (!!) .. هل تناول المسلسل فئة ما من التيار الاسلامي فهاجمها! أو أنه تناول كل أشكال التدين تقريبا وسخر منها! بل تجاوز ذلك إلى مهاجمة بعض القواعد الاسلامية ذاتها؟(٧١).

أقلق المسلسل، رغم بعض عيوبه الدرامية والفنية، الكثيرين لأنه حاول بشجاعة(٧٢) أن يعرى وجه الإرهاب القبيح، وأن يجتهد فى البحث عن جذور التطرف سياسيا واجتماعيا واقتصاديا، لقد كشف المؤلف، «ومن خلال مناقشات مستفيضة أدارها الناظر المسلم المثقف المؤمن كامل سويلم باعتباره نموذجا للمواطن المصري العادى الذى يؤمن بأن الدين قوة خلاقة وأساسية تلعب دورها في الارتقاء بالبشر والمجتمعات وأن الاسلام دين يسر ورحابة وسماحة، كما كشف المسلسل عن وهن حجة بعض أفراد هذه الجماعات وتصلب أفكار القائمين عليها وألح إلى الدعم -المادى أو الأدبى - الذى تتلقاه هذه الجماعات من نفر أو مؤسسات بالداخل أو الخارج، تعمل على استثمار ذلك الاتجاه والالتحاف والتدثر بعباءة الدين من أجل الوصول إلى السلطة (...) لقد ظلت «العائلة» زاداً يومياً يكشف للبسطاء عن أفراد الشعب زيف كثير من الشعارات التى تمتلئ بها الساحة، ويزيح الأقنعة من هؤلاء الذين يروجون لهذا الاتجاه ويقبضون رواتبهم بالدولار الأمريكى»(٧٣).

لكن مؤيدى هذا التيار خلطوا كل الأوراق، وانزعجوا لجرأة وجسارة المسلسل فى تناول الظاهرة بتوابعها، ويقول محمد ابراهيم مبروك(٧٤) «لقد تناول المسلسل الجماعات المحظورة والإخوان والبنوك الاسلامية والفنانات التائبات وبعض كبار علماء الأزهر الذين أشرفوا على إدارة البنوك الإسلامية، وقد رمزوا إليهم بطريقة تكاد تنطق بأسمائهم، وكذلك المصلين من موظفى الحكومة والملتحين بوجه عام (..) لقد صور المسلسل التدين فى كل صوره إما كملاذ للضياع الاجتماعى والتفكك الأسرى كما هو الأمر بالنسبة لمشيرة (ليلى علوى» التى تعانى من الحياة في أسرة مفككة ويغدر بها أحد الذئاب من الأثرياء، ومصباح (طارق لطفى) الذى يعانى من الفقرو اضطهاد الأب أو كوسيلة لتحقيق الثروات أو النفوذ، كما هو الأمر بالنسبة للشيخ المنياوى الذى يهدف من إلقاء دروسه فى المساجد إلى ترويج أفكار الوهابيين وببيعها فى شرائط من أجل تحقيق الثرورة، وحيث يرمزون به لأحد مشايخ المساجد البارزين، وكذلك الأمر بالنسبة للعاملين بالبنوك الاسلامية والمشرفين عليها والذين صورهم بالمحتالين الذين يخربون اقتصاد الوطن ويفعلون ماهو أكثر من الربا مع أن البنوك الحكومية نفسها بها فروع إسلامية، لكن يبدو أن الأمر يمثل حساسية خاصة لدى المؤلف وقد تم إجهاض الشركات الإسلامية فلماذا تبقى البنوك؟

أما ارتداء الحجاب فهو من أجل الحصول على وظيفة ذات دخل كبير كما هو الحال بالنسبة لسناء يونس أو وسيلة للاحتيال من أجل تحقيق الثروة (الخادمة التى طلقها أحمد راتب) أما بالنسبة للفنانات المحجبات فهو ستار يدارين فيه انضواء مجدهن الفني وذبول جمالهن (سوزى) وهذا الأمر الأخير من أشد الأمور التى توقع الأسى فى النفس لأناولئك هؤلاء الفنانات التائبات قد هجرن الشهرة والمال، وهن فى قمة مجدهن وجمالهن -إلى الله ورسوله والرضى بالقليل مما قسمه الله لهن، وقد صنعن بذلك ثورة إيمانية فى عالم لا يفكر إلّا فى المظاهر

وتحقيق الثروات .. ومع ذلك فقد صرن هدفاً للسخرية والاستهزاء والقاء التهم ولا حول ولا قوة إلا بالله »(٧٥).

لقد أوجز الكاتب محاسن المسلسل في مجال عرضه لما يراه سيئاً .. لكنه وكما يبدو فإن المسلسل جاء موجعاً لمن تعرض لهم ولما تعرض له .. وبرغم ذلك فإن السلطة ممثلة في رقابة التليفزيون لم تكن شجاعة بالقدر الكافي فلقد تعرض المسلسل، رغم أنه يضرب بشدة في نفس الاتجاه الذي تضرب فيه الدولة، لما .. وصفه مخرجه اسماعيل عبد الحافظ بالترصد « بشكل مرعب ومخيف (...) ونجحنا في حمايته حتى الحلقة ٢٦ التي حذفت منها جملة أو جملتان، وفي الحلقة ٢٧ لم نتمكن وأطاحت الرقابة بها مما اضطرني ووحيد إلى ترك الاستوديو ولم نعد إلا بعد الاتصال بممدوح الليثي. وقلنا أن المسلسل انتهى لكننا عدنا بعد تدخل ممدوح الليثي وجاءت الحلقة الأخيرة مهذبة جداً »(٧٦).

ويوضح وحيد حامد مؤلف المسلسل ما حدث من الرقابة بقوله « أمام المحقق يسألها -أي شخصية مشيرة- انت انضميت للجماعة بإرادتك .: أجابت: لا مش بإرادتي.. أنا انضميت هربا من الظروف التي كانت محيطة بي، السؤال الثاني بيقولها: بنت مثقفة زيك -وهي خريجة كلية الآداب- ليه استمريتي مع الجماعة، طالما انك ماكنتيش متواءمة معاهم ولا مقتنعة باللى هما بيعملوه .. قالت له: والله كان فيه حاجات كثيرة قاسماني نصين وكنت محتاره مش لاقية نفسي واللى بيجرا على بيجرا على كل الناس، فكنت محتارة، سألها: زي إيه؟ فيه في المساجد ناس بتقلب المفاهيم وبتنادي بالدعوة بتاعتهم وفيه في بعض الصحف مقالات بتنادي برضه بدعوتهم ..

وتكمل الفنانة ليلى علوي سرد ما حذفته الرقابة، وتقول « أنا حافظة النص جيدا .. لقد قلت » فيه بعض المساجد بتنادي بالدعوة وبعض المقالات في مجلات وصحف الحكومة وفيه بعض المدرسين من حضانة لثانوي بيغسلوا مخ أطفالنا، وفي الجامعة فيه برضه ضغوط بتحصل على بعض الطلبة، وفيه جزء من المثقفين غيروا هويتهم وقلعوا الباروكة وقلنا إن الدين مالهوش دخل باللعبة اللي بتحصل خالص .. وقلنا إن فيه سياسة ثانية عايزة تخنق البلد وعايزة تشوف بلدنا بتموت أولادها أو أولادها بيموتوها »(٧٧).

يحاول ممدوح الليثي. مسئول الانتاج في التليفزيون أن يخفف من تعسف الرقابة تجاه المسلسل بقوله « ماتم حذفه عبارات يمكن أن تمس فئات وطنية في البلد من صحافة وكتاب ومجلسي الشعب والشورى، يعني من بين ٢٢ ساعة، هو زمن المسلسل، اتشال جملة على البوليس وجملة على النيابة وجملة تمس الصحافة حتى نصل بالمسلسل إلى بر الأمان »(٧٨).

وهنا يتبدى ذعر السلطة ذاتها تعبيرة كمسئول « نصل إلى بر الأمان » فلا أحد يدري، الخوف ممن؟ والحكومة هي التي تنتج، إذن الخوف من انتقام الجماعات ومؤيديها في السلطة الذين يجهرون بمواقفهم في الصحف التي تصرف عليها الدولة ذاتها ويعاضدون الارهاب دون مواربة ولهذا رفض الفنان محمود مرسي ذلك المنطق بقوله « لا أوافق على ماقاله الأستاذ ممدوح الليثي (..) المفروض ولا جملة تتشال طالما أننا نعيش في ظل ديمقراطية فلابد أن ننتقد الأخطاء .. عايزين نتكلم بحرية في المسائل دي بدل ما يكون كل كلامنا على الماضي .. قيمة هذا المسلسل أنه قدم نقداً اجتماعياً (..) إتشال من عندي مشهد كنت بقول فيه -انت عاجبك يا يوسف الصحافة بتاعتنا والتناقضات اللى فيها .. على صفحة تلاقي هجوم شديد على الإرهاب وعلى صفحة ثانية تلاقي ناس تناصر الإرهاب من تحت لتحت - هذا المشهد تم حذفه على الورق »(٧٩)..

إزداد هلع الحكومة - ممثلة في جهاز التليفزيون ووزارة الاعلام، حين تلقف رجال الجماعات الاسلامية ودعاة التطرف، انزلاق الفنان محمود مرسي في إحدى الحلقات، إلى مناقشة مسألة عذاب القبر وحملوا حملة شعواء، على المسلسل وصناعه قادها الأزهر ورجاله .. في الحلقة

(٢٢) كما يروى وحيد حامد(٨٠). تضمنت كلمة عن عذاب القبر .. ففى أحد مشاهد الحلقة كان محمود مرسى يسأل توفيق عبد الحميد عما إذا كانت هناك أسانيد من القرآن تثبت ما يقوله عن عذاب القبر .. البعض اعتبر ذلك تشكيكا فى عذاب القبر .. وأنا فى اعتقادى أنه ليس تشكيكا فالسؤال كان يبغى المعرفة».

ويعترف الفنان محمود مرسى بأنه خرج عن النص فى تلك المسألة حين أشار إلى أنه هناك بعث واحد وحساب واحد ..

وفى العاشر من مارس ١٩٩٤ الموافق ٢٨ رمضان سنة ١٤١٤هـ أصدر مكتب شيخ الأزهر بيانا وزع على الصحف ووكالات الأنباء، أثناء إذاعة المسلسل، وقبل انتهائه .. أوضح فيه أنه يتصدى للرد على مزاعم المسلسل بناء على رغبة الرأى العام وأكد فى نهايته «أن عذاب القبر من العقائد الإسلامية التى بجب الايمان بها وهذا رأى من يعتد بهم من السلف من الصحابة والتابعين من الخلف كذلك ولم يخالف فى هذا إلا المعتزلة ولا يعتد بقولهم هذا»(٨١).

وأوضح البيان أن المسلسل سبق أن عرض على الأزهر من جهة غير وزارة الإعلام -لم يحددها البيان- «وأبدى الأزهر الشريف ملاحظاته على ذلك ولم يوافق على عرضه قبل تصويب الملاحظات التى أبداها وأبلغها للمسئولين فى حينه، غير أن المسلسل فيما يبدو عرض دون تصويب وقبل إعادة مراجعته من الأزهر الشريف»(٨٢).

ويستثير بيان الأزهر الرأى العام، ويكاد الاستبيان يصل إلى مداه ويبلغ هلع السلطة أقصاه فيذهب ممدوح الليثى بنفسه إلى شيخ الأزهر(٨٣) يراجع معه نص الحلقة المزيدة التى تتضمن ما يشبه الاعتذار عما بدر من كامل سويلم -محمود مرسى- ويستدعى الفنان حمدى غيث ليرد على تساؤلات محمود مرسى عن عذاب القبر موضحاً وجهة نظر الأزهر فى ذلك.

لقد انصاعت الحكومة لمؤسسة الأزهر، رغم أنه جزء منها، لكن سطوته قد زادت واستشرس رجاله، مستندين على القاعدة الشعبية التى وفرتها لهم دعوة الجماعات الاسلامية المتطرفة وتصور بعض رجاله أن دولتهم قد حانت، وأنهم هم المنتصرون فى صراع الشرطة مع الجماعات الإرهابية وهم الوريثون الشرعيون لهذا وذاك ..

وبعد ..

لقد انشغلت رقابة التليفزيون .. والرقابة على المصنفات الفنية بوزارة الثقافة بملاحقة الانتقادات السياسية والعبارات الجنسية، وتصورت بذلك أنها تساهم فى حماية النظام العام والآداب والأمن ومصالح الدولة العليا .. لكنها .. وفى غمرة انشغالها، تركت التأثيرات الدينية المتطرفة تتسلل إلى البرامج، وتتخلل المصنفات الفنية، وتصبح جزءا من نسيج الحياة اليومية عن طريق عناصر تلك الجماعات المخترقة لأجهزة الإعلام والثقافة والمتعاطفين أو المتواطئين معها من رجال الأزهر، بل ووصلت فى بعض الأحيان إلى قمة جهاز وزارة الداخلية!! وقد بدت التجليات المختلفة لتلك التأثيرات تظهر على سطح المجتمع كممارسات عادية بدءاً من الحجاب الذى غطى رأس ملايين المسلمات فى مصر، من مختلف الأعمار .. معلنا سيطرة قوى التطرف إلى طلقات الرصاص التى دوت حاصدة أرواح الأبرياء مؤكدة سطوة الإرهاب ..

لقد ساهمت الأجهزة الحكومية الرقابية التى قمعت وقهرت وأخمدت أصواتا عديدة كان يمكن أن تشارك فى كشف وتعرية تلك الاتجاهات. ساهمت تلك الأجهزة بالخوف والمهادنة والحذر والحيطة وعدم الاستفزاز والتعاطف والتواطؤ، فى استقرار المفاهيم الفكرية المتطرفة فى أذهان ووجدان الكثيرين .. وربما تحتاج لوقت طويل لاقتلاعها .. والتخلص من آثارها ..

(*) أرسل المؤلف التليفزيونى أحمد الحمدى رسالة إلى ابراهيم سعده رئيس تحرير أخبار اليوم ونشرت بتاريخ ١٩٩٢/١٠/٣٠ يشكو فيها من موقف الرقابة من عرض مسلسل «اسطبل عنتر» من تأليفه «تم انتاجه باحدى الشركات الخاصة منذ سبعة أعوام وتم بيعه للتليفزيون بجمهورية مصر العربية منذ نحو أربعة أعوام. والمسلسل

بحسب هذا التاريخ، كما يقول المؤلف، أول مسلسل يتعرض لقضايا الإرهاب والتطرف الديني. وقد انطلقت فيه من نص الآية القرآنية الكريمة (إن الذين فرقوا دينهم وكانوا شيعاً لست منهم في شئ - الأنعام: ١٥٩) ويكمل المؤلف: بدأت أفند دعاوى هؤلاء الذين يريدون أن يشعلوا ناراً في بلادي كما كشفت عن كثير من طرقهم في استهواء الشباب واستقطابه، وكيف أن مزاعم سندتهم وأمرائهم ليست من الإسلام في شئ.

وعن عدم إذاعة المسلسل يروي المؤلف أن المسئولين في رقابة التليفزيون قالوا «أنهم لا يديدون استفزاز الجماعات الدينية بعرض الدراما التي تفضحهم وتكشفهم للناس، بل وسمعت من السيد/ مدير عام الرقابة شخصيا «الأستاذ على الزرقاني» إنه حمل نسخة من شرائط المسلسل إلى منزله وأن أهل بيته شاهدوه وأعجبوا به ورأوا أنه وثيقة ينبغي أن يطلع عليها الناس، حتى لا يقع الإنسان المصري فريسة لدعاوى باطلة تقال باسم الإسلام وما هي من الإسلام في شئ..

ويشير المؤلف إلى ما قاله ابراهيم سعده من أن «بعض الإعلاميين يكادون أن يكونوا متواطئين مع هذه الجماعات إما بدافع العمالة أو بدافع الخوف منهم»..

وتؤكد السيدة/ آمال ممتاز الرقيبة بالتليفزيون المصري ماقاله أحمد الحمدي من أن السيدة/ سميحة جبريل قد رفضت مسلسل «اسطبل عنتر» لمدة تقرب من ثماني سنوات الى أن طلب الوزير إذاعته وأعطى تعليماته بذلك في الفترة الأخيرة وأذيع عام ١٩٩٣..

** وافقت الحاجة نعيمة حمدي على التصريح لفيلم «انقاذ ما يمكن انقاذه» إخراج سعيد مرزوق الذي يحمل نهاية تبشيرية بأن الخلاص قادم على أيدى أصحاب اللحي والجلاليب الذين ينطلقون من المسجد لينشروا الهداية والهدى ويصلحوا فساد الأمة.

كما وافقت أيضا على التصريح لفيلم «أبناء وقتلة» إخراج عاطف الطيب الذى يدفع العنصر المتطرف (قام بالدور الممثل الشاب أحمد سلامة) حياته ثمنا لأخطاء الآخرين ومن أجلهم وكأنه شهيد الأمة.

الهوامش:

(١) مجلة سينما الشرق. مارس ١٩٤٩. عدد خاص عن مقال لجاك باسكال.

(٢) نص القانون في الملاحق.

(٣) انظر نص القانون الذى صدر في ٣١ أغسطس ١٩٥٥ ونشر بالوقائع المصرية في ١٩٩٥/٩/٣ في الملاحق.

(٤) مادة (١) قانون رقم ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥.

(٥) نص القرار في الملاحق..

(٦) نص القرار الوزارى في الملاحق

(٧) مجموعة القوانين الرقابية الفنية والقرارات الوزارية الصادر عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي (ادارة الرقابة على المصنفات الفنية - طباعة الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية ١٩٦٢.

(٨) المصدر السابق ص (ط).

(٩) انظر نص القانون ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥ المعدل بالقانون ٣٨ لسنة ١٩٩٢ في الملاحق.

(١٠) مادة (١٥) من القانون السابق.

(١١) المعلومات الواردة خلاصة لقاء مع السيدة/ آمال حسن ممتاز الرقيبة بإدارة الرقابة بالتليفزيون العربى منذ عام ١٩٦٦.

(١٢) من حديث السيدة/ آمال ممتاز السابق. وحديث خاص مع السيدة/ سلمى الشماع المذيعة بالتليفزيون المصرى التى أفادت أنها طارت للعمل في فرنسا في تلك الفترة رفضاً واحتجاجا على ذلك التشدد غير المألوف.

(١٣) انظر قائمة المحظورات في نهاية البحث.

(١٤) استدعاء الشيخ الطيب النجار لمشاهدة وإقرار فيلم «الإنس والجن» اخراج محمد راضى.

(١٥) حديث خاص لعلى أبو شادى مع حمدى سرور مدير عام الرقابة على المصنفات الفنية (٨٨-١٩٩٤) بتاريخ ١٩٩٤/٩/٣.

(١٦) الحديث السابق.

(١٧) الحديث السابق.

(١٨) يذكر حمدى سرور أن اسمه الصياد..

(١٩) دكتور أحمد هيكل وزير الثقافة عام ١٩٨٦.

(٢٠) حمدى سرور. مصدر سابق.

(٢١) حديث خاص مسجل من الأستاذ عبد الحى أديب في ١٩٩٤/٩/٤.
(٢٢) عبد الحى أديب. مصدر سابق.
(٢٣) عبد الحى أديب. مصدر سابق.
(٢٤) عبد الحى أديب. مصدر سابق
(٢٥) عبد الحى أديب. مصدر سابق.
(٢٦) عبد الحى أديب. مصدر سابق.
(٢٧) على أبو شادي. مجلة فن العدد رقم ١٤١ بتاريخ ١٢ أكتوبر ١٩٩٢ نص الدراسة في الملاحق.
(٢٨) المرجع السابق.
(٢٩) المرجع السابق.
(٣٠) على أبو شادي. الكواكب العدد ٢٢٤، بتاريخ ١٩٩٤/٧/٥.
(٣١) «الإرهابي» تأليف لينين الرملي. إخراج نادر جلال. إنتاج ١٩٩٤ بطولة عادل إمام.
(٣٢) حديث الاستاذ حمدى سرور. مصدر سابق.
(٣٣) على أبو شادي.
(٣٤) عملية فدائية نظمتها مجموعة ثورة مصر ضد أفراد العدو الصهيوني بالمعرض الزراعى الصناعى الدولى عام ١٩٨٥.
(٣٥) يشير الكاتب ابراهيم سعده في مقاله بجريدة أخبار اليوم بتاريخ ١٩٩٢/٩/١٢ بأن هناك من «يرهبون الرقابة على المصنفات الفنية لرفض كل ما لا يتفق مع أفكارهم وإرهابهم وجاهليتهم من نصوص مسرحية أو سينمائية أو تليفزيونية أو إذاعية (..) وأنهم قد نجحوا في استقطاب الغالبية العظمى من العاملين فى الرقابة على المصنفات الفنية فاصبح لهم اليد الطولى في أن يفرضوا رأيهم وألا يسمحوا إلا بما يتفق مع جهلهم وعنجهيتهم سواء بالكلمة المطبوعة أو المسموعة أو المرئية».
(٣٦) حديث عبد الحى أديب. مصدر سابق.
(٣٧) حديث عبد الحى أديب. مصدر سابق.
(٣٨) أخبار اليوم ١٩٩٢/١٠/١٩.
(٣٩) أفلت فيلم «كشف المستور» لوحيد حامد وعاطف الطيب من ذلك القانون بأن أطلق على جهاز المخابرات اسم «الشركة» فى السيناريو لكن المسألة اكتشفت حين عرض الفيلم وأصر الأمن القومي على حذف ما يقرب من ١٨ عبارة من الحوار تمس الجهاز وطبيعة عمله.
(٤٠) المشير محمد عبد الحليم أبو غزالة.
(٤١) د. أحمد هيكل.
(٤٢) اللواء أحمد رشدى.
(٤٣) حمدى سرور .. حديث مع مدحت السباعي. مجلة صباح الخير ١٩٩١/١٢/٢٦. استنادا على القرار الوزاري رقم ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦- انظر الملاحق أما حاليا فليس هناك إلزام وفق القانون ٤٣ لسنة ١٩٥٥ المعدل بالقانون ٣٨ لسنة ١٩٩٢ ولائحته التنفيذية الذى ألغى كل ما قبله، ولهذا يقول حمدى سرور في حديثه مع إيناس ابراهيم في مجلة صباح الخير فى ١٩٩٤/٨/١٨ أنه التزام أدبى ..
(٤٤) حديث خاص حمدى سرور مع الباحث ١٩٩٤/٩/٣.
(٤٥) «الإنس والجن» إخراج محمد راضي تمثيل عادل إمام إنتاج ١٩٨٦.
(٤٦) حديث خاص مع الباحث لحمدى سرور فى ١٩٩٤/٩/٣.
(٤٧) حديث لحمدى سرور مع ايناس ابراهيم .. مجلة صباح الخير ١٩٩٤/٨/١٨ العدد ٢٠١٥.
(٤٨) الحديث السابق.
(٤٩) حديث خاص لحمدى سرور مع الباحث فى ١٩٩٤/٩/٣.
(٥٠) مجلة روز اليوسف تحقيق أسامة ابراهيم وسهير جوده فى العدد ٣٣٧٠.
(٥١) جريدة أخبار الأدب ١٩٩٤/١/٣٠.
(٥٢) نص فتوى مجلس الدولة بشأن منح تراخيص المصنفات الفنية الاسلامية - مجلة الأزهر الجزء العاشر بتاريخ مارس ١٩٩٤.
(٥٣) قانون حق المؤلف.
(٥٤) نصف الفتوى، مجلة الأزهر. مصدر سابق.
(٥٥) مقال المستشار محمد حلمى ابراهيم. مجلة الأزهر مصدر سابق.
(٥٦) مقال المستشار محمد حلمى ابراهيم.
(٥٧) نص الفتوى. مجلة الأزهر. مصدر سابق.
(٥٨) أخبار الأدب في ١٩٩٤/٢/١٣.
(٥٩) يقول تقرير كتبه طلعت الشايب في أخبار الأدب بتاريخ ١٩٩٤/٣/٢٠ أن الأزهر كان قد تقدم بهذا الطلب عندما قامت الرقابة بممارسة صلاحياتها في إطار القوانين المنظمة لعملها، وبعد أن كانت الأسواق والمدارس قد امتلأت بالمصنفات السمعية والسمعية بصرية

والمطبوعات الضارة بصحيح العقيدة والسلام الاجتماعي وبالذوق العام والتي يتم انتاجها وتداولها بغير ترخيص من وزارة الثقافة وكان بعضها يحمل الموافقة والتزكية من مجمع البحوث الاسلامية رغم أنه ليس جهة اختصاص بالتصريح أو بالمنع.

(٦٠) أخبار الأدب ١٩٩٤/٢/١٣.
(٦١) أخبار الأدب ١٩٩٤/٢/٢٧.
(٦٢) مصدر سابق.
(٦٣) أخبار الأدب ١٩٩٤/٣/٢٠.
(٦٤) أخبار الأدب ١٩٩٤/٣/١٣.
(٦٥) رقال بعض المخرجين «لست مطالبا بأن آخذ جانب هذه الجماعات أو أدينها»!!
(٦٦) أخبار النجوم ١٩ مارس ١٩٩٤.
(٦٧) أخبار النجوم، مصدر سابق.
(٦٨) صلاح سعد. الوفد ١٩٩٤/٣/١٠.
(٦٩) محمد ابراهيم مبروك. الشعب ١٩٩٤/٣/٢٢.
(٧٠) محمد القدوسي. الشعب ١٩٩٤/٣/٢٢.
(٧١) محمد ابراهيم مبروك. مصدر سابق.
(٧٢) يشير القاص مجيد طوبيا في جريدة الأهالي الصادرة في ٢٠ مارس ١٩٩٤ إلى تلك الشجاعة وسماح وزير الإعلام بهذا القدر من الحرية إلى حد انتقاد بعض متحدثي التليفزيون عمل يستحق التحية وإن كان هذا السماح جاء متأخراً عدة سنوات، وهل كان من الضروري أن يتعرض الوزير شخصيا لمحاولة الاغتيال حتى يمسح بهذا القدر من موضوع يهدد استقرار مصر واقتصادها.
(٧٣) على أبو شادى. جريدة الجمهورية ١٩٩٤/٣/١٧.
(٧٤) محمد ابراهيم مبروك. مصدر سابق.
(٧٥) محمد ابراهيم مبروك. مصدر سابق.
(٧٦) أخبار النجوم ١٩٩٤/٣/١٩.
(٧٧) أخبار النجوم، مصدر سابق.
(٧٨) أخبار النجوم، مصدر سابق.
(٧٩) أخبار النجوم، مصدر سابق.
(٨٠) أخبار الأدب حوار وحيد حامد مع عماد عبد الرحمن ١٩٩٤/٣/٢٠.
(٨١) نص البيان. جريدة الوفد ١٩٩٤/٣/١٠.
(٨٢) نص البيان. مصدر سابق.
(٨٣) انظر الصورة في الملاحق.

بيان الملاحق:

* قانون الرقابة الصادر عام ١٩٤٧
* قانون الرقابة على المصنفات الفنية رقم ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥
* قرار وزاري رقم ١٦٣ في ١٩٥٥/١٠/٣٠ باللائحة التنفيذية للقانون ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥
* قانون ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥ المعدل بالقانون ٣٨ لسنة ١٩٩٢
* القرار الوزاري ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦
* نص فتوى مجلس الدولة بشأن منح تراخيص المصنفات الفنية الإسلامية - مجلة الأزهر الجزء العاشر مارس ١٩٩٤
* دراسة فيلم «الملائكة لا تسكن الأرض» بقلم على أبو شادى مجلة فن ٩٢/١٠/١٢
* مقال على أبو شادى في الكواكب ٥ يوليو ١٩٩٤
* بيان الأزهر عن مسلسل «العائلة»
* صورة فضيلة الإمام الأكبر شيخ الأزهر يمارس دور الرقيب.

قراءة فى كتاب « مذكرات رقيبة سينما ٣٠ »:

الرقابة... قناع السلطة

كمال رمزى

ترجع أهمية هذا الكتاب الفريد إلى المعلومات الوفيرة التى أوردتها المؤلفة عن عشرات الأفلام التى تعرضت لمتاعب رقابية. وهذه المعلومات لم تقم الكاتبة بتجميعها عن طريق السماع أو النقل، ولكن تأتى من خلال معايشة الكاتبة لها أثناء عملها كمدير عام للرقابة على المصنفات الفنية التى قضت فى أروقتها جل حياتها الوظيفية لمدة ثلاثة عقود .. أى ما يقرب من نصف تاريخ السينما المصرية.

ويحسب للكتاب، مبدئيا، روح النزاهة المكتوب بها، فالوقائع والأحداث الواردة بالمذكرات، تروى بصدق، مدعمة بالوثائق في معظم الأحيان. والصراعات العنيفة التى عايشتها المؤلفة.. والتى كانت طرفا فيها، ترويها بحس أخلاقي يتحاشى تجريح أطراف الصراع الأخرى، وهي تتعمد عدم المغالاة أو ادعاء البطولة، بل لا تهتم بالجانب الذاتى قدر اهتمامها بالجانب الموضوعى، لذلك تأتى مادة الكتاب، المأخوذة من كواليس الرقابة، والمتمثلة فى عشرات الظروف والملابسات التى أحاطت بمنع عرض الكثير من الأفلام التى تمت الموافقة على عرضها، أو بمنعها تماما، بالغة القيمة والثراء، ليس بالنسبة للدارسين أو عشاق السينما فحسب، ولكن لكل المهتمين بقضايا الفكر وحرية التعبير.

الخيوط الحريرية

وربما سنختلف مع الكاتبة فى تفسيرها وتقييمها للوقائع الصحيحة الواردة بالمذكرات، وبالتالى سنصل إلى نتائج تختلف بالضرورة عن النتائج التى تصل إليها، بل وسندرك دور الرقابة -فى المجتمع والتاريخ- على نحو يتباين إن لم يتناقض مع مفهوم الرقابة

فى ذهن المؤلفة، ويرجع هذا الاختلاف إلى أن الرقيبة السابقة تنظر للأحداث من موقعها الوظيفى خلف أحد المكاتب، ترصد، بدأب ودقة، حركة الأوراق والتأشيرات التى تصدر منها وتأتى إليها، وتسجل، جانبا من اجتماعات المسئولين الرقابيين، داخل القاعات المغلقة .. ولكنها لا ترى، وهى داخل حجرتها، ما يعتمل فى الشارع السياسى من تيارات وتغيرات، تؤثر بالضرورة فى التوجيهات الفوقية الموجهة للرقابة .. وهى تحكى، على طول الكتاب، بروح تمتلئ بالشجن، عن عنائها وإرادتها المكبلة التى حاولت، بتصميم وشجاعة، أن تحررها .. لكنها فى غمرة حماسها، لم تنتبه إلى الخيوط الحريرية القوية التى تحركها وتسيطر على تصرفاتها، وبالتالى تجعل منها، بل ومن كل رقيب يريد أن يستمر فى عمله، ليس أكثر من دمية أو عروسة «ماريونيت» ينفذ، شأنه شأن أى موظف فى جهاز الدولة، سواء برضائه أو بغير رضائه، رغبات القوى المسيطرة على زمام السلطة.. والممسكة بخيوط اللعبة، تحركها في الاتجاه الذى تريده.

تتحدث الرقيبة السابقة، بروح أخلاقية، عن ضرورة توفر عنصرى (النزاهة والارادة» عند كل رقيب، وتبدو، مؤمنة ومتحمسة لدور الرقابة النبيل، المتمثل فى «الحفاظ على كيان المجتمع وقوانينه، عرفه وتقاليده، نظامه وآدابه،أمنه ومصالحه».

وبعيدا عن المناقشة النظرية للشعارات المطلقة التى يمتلئ بها الكتاب، والتى تحاول أن تقنع القارئ -قسرا- بقدسية دور الرقابة، ستجد أن ذكريات المؤلفة تحطم هذه الشعارات بل وتنسف مجمل تصورات الرقيبة السابقة، فالتجارب التى ترويها، المريرة فى جوهرها، تكشف دور الرقابة كمخلب من مخالب السلطة، وتؤكد أنه أهم أجهزة القمع الفكرى والروحى، وأنه مسئول عن تثبيت الأوضاع القائمة فى ذهن المواطن، مهما كانت ظالمة، ومهمته وقائية فى المحل الأول، عليه أن يعمل بلا كلل، من أجل منع تسرب أية آراء وأفكار تنزع هالات القداسة المزيفة من فوق هامات رموز السلطة أو تلك التى توحى للمتفرج بإمكانية تغيير الواقع.

الملك والفرسان الثلاثة

من قلب الكتاب تأتى قصة الرقابة مع فيلم «الفرسان الثلاثة» وهى قصة متعددة الدلالات، تشرح وتفسر الكثير من الأمور، خاصة أن الفيلم عرض فى مناخين سياسيين مختلفين: أيام النظام الملكى، ثم فى بداية النظام الجمهورى، بعد قيام الثورة.

«الفرسان الثلاثة» فيلم المغامرات الذى قدمته السينما الأجنبية أكثر من خمس مرات، يدور حول ثلاثة فرسان شجعان، ينضم إليهم ريفى جسور، ويدافع الأربعة عن ملك فرنسا ضد مؤامرات رئيس وزرائه، وبعد العديد من المغامرات ينجحون فى كشف مفاسد رئيس الوزراء فيكافئهم الملك على إخلاصهم وولائهم. أى أن الفيلم الذى أخرجه جورج سدنى ينتصر للملك الصالح ضد بطانته الفاسدة. ومع هذا، وعلى الرغم من أن الفيلم أجنبى، فإن الرقابة «المخلصة» فى مصر، كما سنرى، شاهدته بعيون ملكية تماما.

راقبت الفيلم لجنة مكونة من موظفتين، قررت إحداهن الترخيص بعرض الفيلم مع حذف الجملتين التاليتين «يجب القضاء على الملك» و«إن مركز الملك حرج» كما قررت حذف مشهد الملكة وهى تقبل رئيس الوزراء، فضلا عن الجزاء الذى يلى إعدام «اللادى دى ونتر» والذى يظهر ضعف الملك. أما الرقيبة الثانية فكانت أكثر حيطة فقررت منع عرض الفيلم، وزيادة فى الحذر اقترحت، إذا ما كان لابد من عرض الفيلم، أن تضاف إلى المحذوفات أية جملة تهز وقار الملك أو الملكية من نوع «هكذا سيكون جلالته فى قبضتى».

أعيد «الفرسان الثلاثة» إلى شركة التوزيع التى قامت بإجراء المحذوفات المطلوبة، وقدمته للرقابة مرة أخرى.

وأمر مدير المطبوعات -المسئول عن مراقبة الأفلام أيضا- أن ترى الفيلم لجنة ثانية، كانت السيدة اعتدال ممتاز ضمن أعضائها، وها هى تعترف، ببساطة ونزاهة: «عندما شاهدت الفيلم أضفت إلى ملاحظات زميلتى، أنه ينبغى حذف عبارات تشير إلى امتهان الملك، وتغمز إلى العلاقة غير المشروعة التى كانت قائمة بين الملكة ورجل آخر غير زوجها .. وتلك التى تفيد بأنه ليس هناك عدل بالدولة» .. وتفسر الكاتبة، بل وتبرر قرارها، ببراءة مدهشة عندما تقول «كان فى الذهن آنذاك، أمران .. الأول هو ذيوع الشعارات والمقالات -فى مصر ١٩٤٩- التى كانت تمتهن الملك، والثانى ذيوع إشاعة كانت تدور حول علاقة بين الملكة السابقة نازلى وأحمد حسنين باشا»!

فى هذه التجربة، والتى رويت بصدق، لن تجد مكانا لما تقول به الرقيبة حول ضرورة أن يكون الرقيب «نزيها وعادلا، قوى الارادة .. الخ» فدوره ووظيفته تحتم عليه أن يتشمم أية مشاهد أو جمل أو كلمات من شأنها أن تزعج السلطة أو تخدش قدسية النظام، مهما كانت السلطة مهترئة أو النظام آيلا للسقوط.

والجدير بالملاحظة أن الرقباء الذين شاهدوا «الفرسان الثلاثة» بعيون البلاط الملكى قبل الثورة، هم أنفسهم، الذين وافقوا، بلا تحفظات، على عرض الفيلم كاملا بعد الثورة، ثم وافقوا، بحماس، على عرض المعالجة الجديدة لذات القصة، والتى قدمها «ريتشارد ليستر» لاحقا .. وتأكيدا للولاء للنظام الجمهورى، أو ربما تنفيذا لأوامر شفهية، قامت الرقابة بحذف أو كشط صورة الملك، حتى تلك المعلقة على الجدران خلف المكاتب الحكومية، فى الأفلام المنتجة فى ظل النظام الملكى.

ولا يعنى هذا إدانة المؤلفة، أو أى رقيب سابق أو لاحق، ذلك أن المسألة لا تتعلق بميول الرقيب الشخصية، ولكنها تعبر عن، وتنفذ، توجيهات النظام الذى يحمى نفسه،فكريا من خلال جهاز الرقابة.

اضطراب المعايير .. أم سوء النية ؟

تختلط صورة الرقيب الواقعية، فى الكتاب، بالصورة التى تتمناها الكاتبة، فيبدو، من خلال أمانيها، كما لو كان قاضيا عادلا، يقف على أرض صلبة، يصدر أحكامه بوازع من ضميره، ولكن فى اللحظات الحاسمة، سرعان ما تتبخر الصورة الوهمية مفسحة المجال للصورة الحقيقية التى تؤكد أن القرار النهائى ليس للرقيب -حتى وإن كان على صواب- ولكن للجهات الأكثر قوة ونفوذا -حتى وإن كانت فى مستوى الشبهات- فلننظر إلى الدلالات الخطيرة لقصة الرقابة مع فيلم «شمشون ودليلة».

خلال المعارك الدامية بين العرب والصهاينة عام ١٩٤٨ كانت ستوديوهات شركة براموننت الأمريكية منهمكة فى العمل، على نحو محموم، لإنهاء فيلم «شمشون ودليلة» الذى أسند اخراجه لسيسيل دى ميل .. وما إن انتهت منه الشركة حتى شحنته، على الفور، إلى البلدان العربية بهدف عرضه فى كافة عواصمها، وفى وقت واحد.

شاهدت الفيلم، فى القاهرة، لجنة مكونة من رقيبتين، قالت واحدة، بوعى وحكمة، إنها ترى أن هذه الأفلام إنما تصنع «لتقوى روح اليهود، وأنها نوع من الدعاية لليهود فيما بينهم، ولا داعى لأن نفسح مجالا لها» وقالت الثانية، بحسم وتفهم «الفيلم غير صالح للعرض فى مصر رغم أن قصته معروفة لأنه يظهر اليهود أبطالا فينتصرون فى النهاية، وثمة اعتراضات أخرى على قوة شمشون التى ظهرت خارقة للعادة، وعلى دعائه لله الذى استجاب له ليجعل اليهود شعب الله المختار، وأن هذه الفكرة يجب ألا يرخص بها».

لم يكن هذا الرفض، القائم على أسس معقولة، سوى حلقة أولى فى مسلسل عرض «شمشون ودليلة» فالشركة الثرية، الواسعة النفوذ، المدركة للكثير من الأوضاع داخل مصر، تتجه بالضغط على

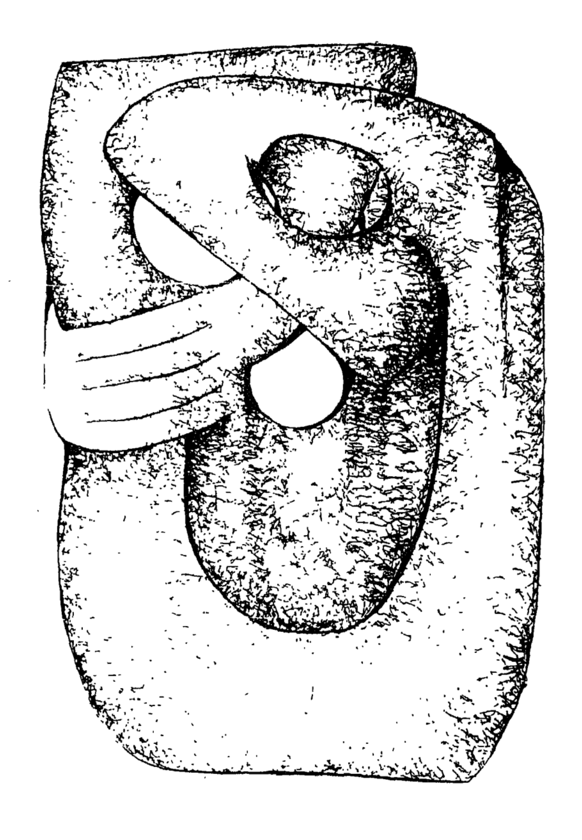
«المسكين بخيوط اللعبة» كبار المسئولين بوزارة الداخلية، فتطالب وكيل وزارة الداخلية بإعادة فحص الفيلم، وسرعان ما يستجيب وكيل الوزارة، ولكنه بدلا من أن يعيد الفيلم إلى إدارة الرقابة لمشاهدته مرة أخرى، يكلف المستشار القانوني لإدارة المطبوعات لكي يكتب تقريرا عن الفيلم .. وينفذ المستشار المأمورية، ويكتب في تقريره عبارات من نوع «وحيث أن قصة هذا الفيلم قصة تاريخية معروفة، وليس فيها ما يمس مصر أو موقفها من الصهيونية، وحيث أنه لم ترد في هذا الفيلم أي عبارة عن اليهود أو الوطن القومي لهم .. وحيث أن الفرقة الايطالية التي استقدمتها الحكومة المصرية هذا العام قد مثلت أوبرا -شمشون ودليلة- وهذا يمثل اتجاه المسئولين في مصر من رغبة في السماح بعرض مثل هذه القصة: نصرح بعرض ذلك الفيلم بعد حذف العبارات الواردة عن مصر».

والحق أن هذا التقرير المتناقض، والمتكلف في سذاجته، يثير أكثر من علامة استفهام، خاصة وأن كاتبه هو الدكتور جمال العطيفي، وزير ثقافة أنور السادات بعد ربع قرن، والذي كان أحد وكلاء النيابة المسئولين عن تكييف التهم للمفكرين الوطنيين اليساريين خلال الضربات التي وجهت لهم في أواخر الأربعينيات، والذي كان لابد وأن يكون ملما باتجاهات الشركة المنتجة، والتي تسيطر عليها رؤوس الأموال اليهودية، كما كان من المؤكد أن يكون على دراية بنزعات سيسيل دي ميل الصهيونية، والتي لم تكن مجهولة في مصر حينذاك، لذلك لا يمكن أن يكون الأمر مجرد مشاهدة حسنة النية، تقترب من الجهل، لفيلم نشرت الصحف أخبار منعه في العديد من الدول العربية .. أما عن التقرير نفسه فلعلك تلاحظ ذلك التناقض في قوله «ليس فيه ما يمس مصر» مع المطالبة بحذف «العبارات الواردة عن مصر» ولعلك تحس برغبة في التنصل من المسئولية عندما يقول بأن عرض مثل هذا الفيلم «يمثل اتجاه المسئولين في مصر» .. فهل تم توجيه كاتب التقرير، من جهة ما، وشكل ما، نحو التصريح بعرض الفيلم؟

عموما، في شهور قليلة من العام المضطرب ١٩٥٠ تتغير بعض القيادات، ويسند الى موظف بإدارة المطبوعات، هو عبد المنعم شميس، مراقبة الفيلم من جديد، بعد أن تم عرضه بالفعل، وجاء تقرير شميس كما لو كان ردا على تقرير العطيفي، فقد قال «يخيل إلى أن إخراج فيلم سينمائي ضخم عن شمشون في هذه الآونة التي يحاول فيها اليهود إنشاء وطن قومي لهم في فلسطين ليس إلا دعاية لبعث الروح المعنوية في قلوب اليهود .. وليس يشفع لنا في هذا المقام أن نقول أن إحدى الفرق الأجنبية قد مثلت شمشون ودليلة على مسرح الأوبرا في العام الفائت ..» وبكلمات واضحة صريحة، حاسمة، أنهي عبد المنعم شميس تقريره بقوله «لست أرى من مصلحة أحد أن يعرض مثل هذا الفيلم، مهما كانت قيمته الفنية، في مثل هذه الآونة الخطيرة التي تجتاحها المشاكل السياسية خاصة بين مصر واسرائيل».

وبرغم تماسك آراء هذا التقرير، ووجهاتها، إلا أن وكيل وزارة الداخلية المريب، قام بالتأشير على ذات التقرير، بالموافقة على عرض الفيلم.. ووكيل وزارة الداخلية هذا، بعد أن تعرض الفيلم للمنع من جديد، كان بدأبه وإصراره وراء عرض «شمشون ودليلة» مرة أخرى.

هنا ستلمس تقلص دور الرقابة، وخفوت دور الرقباء، وبروز دور رجال وزارة الداخلية، خاصة ضباط «القسم المخصوص» والمستشارين القانونيين، كما ستلاحظ الطبيعة الفاسدة لعدد من «باشوات» هذه الوزارة. وستنتبه إلى نفوذ شركة برامونت الثرية، ومثابرتها في «النضال» من أجل عرض الفيلم، وإصرارها على إغراق السوق بنسخه التي استهلك منها ١٢ نسخة في الفترة من ١٩٥٠ إلى ١٩٦٤، عندما منع الفيلم تطبيقا لقرارات مكتب مقاطعة اسرائيل. وجدير بالذكر أن «شمشون ودليلة» كان أحد الأفلام القليلة التي تم دبلجتها إلى



اللغة العربية،لكي يستمتع به من لا يعرف الانجليزية، ومن لا يعرف قراءة الترجمة العربية!.

كليوباترا .. ودكتور زيفاجو

تستعرض الكاتبة المزيد من الملابسات التي أحاطت بمنع أفلام أجنبية عديدة، وإذا كانت المسألة، بالنسبة للأفلام التي منعت لأسباب أخلاقية، تتعلق بالجنس والعرى، تنتهي بقرار المنع، فإن الأمر يختلف تماما بالنسبة للأفلام التي تتعرض للمنع لأسباب سياسية، فالشركات المنتجة لأفلام مثل «كليوباترا» و«دكتور زيفاجو» ووكلاؤها في مصر، يخوضون المعارك من أجل عرض أفلامهم، والتي تتضمن مواقف وآراء سياسية، مما يؤكد أن المسألة لا تتعلق بالكسب المادي الذي تحرص عليه هذه الشركات، ولكن، في المحل الأول، تهدف إلى نشر وتدعيم الفكر السياسي الذي تروجه هذه الشركات، وهو الأمر الذي لا تلتفت له مؤلفة الكتاب على الرغم من أن صفحاته تنطق به.

تبدي الرقيبة السابقة تعاطفها، إن لم يكن إعجابها، بمثل هذه الأفلام «نظراً لارتفاع مستواها الفني» وهي، بعد أن ترثي مثل هذه الأفلام تعبر عن سرورها المؤسف بتحقيق «إحدى أمنياتي الرقابية» بعرض «كليوباترا» عام ١٩٧٩، على الرغم من أنها - مشكورة تورد تصريحا مستفزا لاليزابيت تايلور، بطلة الفيلم المعروفة بولائها لاسرائيل، تقول فيه لمحرر إحدى المجلات الأجنبية «ذات مرة منعني ناصر من الدخول إلى مصر لأني يهودية، ولكن فجأة سمح لي بالدخول، إنه لمن المضحك أن أكون أول ملكة يهودية لمصر».

ولم تذكر الكاتبة شيئاً عن طريقة الاستعلاء المهينة التي عاملت بها اليزابيث تايلور الجمهور عندما حضرت إلى مصر في إحدى دورات مهرجان القاهرة السينمائي الأول، خاصة عندما اعتلت منصة الاستقبال وتحدت الكرامة الوطنية للجميع وهي تلوح بيدها قائلة «شالوم ... شالوم».

أما عن «دكتور زيفاجو» الذي أخرجه دافيد لين، فإن الشركة، بعد أن رفض عرض الفيلم في العام ١٩٦٦قدمت التظلم تلو التظلم، ثم، في عام ١٩٧٢، بعد أن طرد السادات الخبراء السوفييت، وجدت الشركة أن وقت الحركة قد حان، فتقدمت، من خلال وكيل لها، هو المخرج التليفزيوني محمد سالم بطلب عرض الفيلم .. حيث تمت الموافقة بالفعل.

التصوير داخل مصر

تعد الصفحات التي كتبتها اعتدال ممتاز تحت عنوان «أفلام التصوير الخارجي» والتي تتعرض للأفلام ذات الانتاج المشترك، بين مصر وإحدى الشركات الأجنبية، أو المصورة داخل حدود الوطن، من إنتاج أجنبي، من أكثر الصفحات صدقاً، وإن كانت من أشدها إيلاما أيضا.

تعطي الكاتبة نماذج من المشاهد التي تصورنا نحن العرب، بامتهان ما بعده امتهان، وتمتلئ بالإساءة والافتراء، وهي أفلام، ويا للمفارقة، نساهم في إنتاجها، فمثلا في فيلم «الجماعة» يتشح ممثل أجنبي بوشاح الرجل العربي المعروف ويضع العقال على رأسه واللجام في فمه ويمشي على يديه ورجليه لتمتطي ظهره امرأة تسوقه سوق الحمير.

وإذا كانت أفلام مثل «أبو الهول الزجاجي» أو «القاهرة» «المؤامرة»، والتي ساهمنا في إنتاجها!؟ تقدم المجتمع المصري على أنه آية في الجهل والتخلف، تسيطر عليه عصابة متخصصة في القتل والسرقة، فإن ثمة أفلاما أخرى، قدمت لها التسهيلات لكي تصور داخل مصر، ولكي تقدم مضامين سياسية معادية لنا، في إطارات .مالية مبهرة، تجعلها أشد تأثيراً وخطورة،

وتعطى الكاتبة مثلين من هذه النوعية «الوصايا العشر» لسيسيل دى ميل-مرة أخرى دى ميل- «والخرطوم» الذى أخرجه بازيل ديرون. فى الفيلم الأول قدم سلاح الفرسان المصرى التسهيلات اللازمة من جنود وسلاح وخيل ليقوموا بتمثيل مشاهد طرد وسحل وقتل اليهود -ترجمة لما جاء فى سفر الخروج- فأصبح الفيلم وثيقة دامغة تريد أن تثبت للعالم أن المصريين يكنون الكراهية لليهود منذ الأزل، وبذلك يساها الفيلم، والذى ساهمنا فيه، فى الإتجار الكاذب بأن الانسان المصرى، مجبول على العنصرية.

أما «الخرطوم» الذى يمجد البطولات الانجليزية الزائفة على حساب الشعبين المصرى والسودانى، فإنه يستعين بالمصريين فى تمثيل أدوار «محطة للكرامة والعزة والقومية» على حد تعبير الكاتبة التى تواصل «بالنسبة للمصريين لم يظهر منهم سوى المساوئ، فمظهرهم مزر، وصبرهم على احتمال المشاق فى الصحراء قليل بعكس أبناء الانجليز. وقام أحد المصريين أثناء حصار الخرطوم بسرقة الغلال وبيعها فأعدمه جوردون».. وبالنسبة لشعب السودان «فقد أظهره الفيلم بمظهر الراغب فى بقاء الحاكم الانجليزى فى بلده بل كان يستمد من شخص جوردون روح الصبر والثبات ويستقبله بالحفاوة والرجاء فى كل مكان، أما أتباع المهدى فهم قوم متعصبون لا رحمة عندهم ويسيرون سيرا أعمى وراء خرافات المهدى».

ولن استرسل فى متابعة التفاصيل القاسية التى أوردتها الكاتبة، شفقة بنا جميعا، المهم أن الكاتبة وهى تؤكد -عن حق- أن الدولارات التى دخلت الخزانة المصرية، مهما كان حجمها، لا تساوى الخسارة الوطنية التى لحقت بمصر من جراء تصوير مثل هذين الفيلمين على أرضها، تكشف النقاب عن أن شركات الإنتاج الأجنبية تتسلل للتصوير داخل البلاد عن طريق أجهزة حكومية -غير الرقابة- مثل وزارة السياحة وهيئة السينما، وأن الأشرطة المصورة تهرب للخارج -دون أن تمر على الرقابة- عن طريق الحقائب الدبلوماسية .. وهنا تثير الكاتبة شكوكا جديرة بأن تؤخذ مأخذ الجد -لها ما يبررها- حول هدف بعض الشركات الأجنبية من التصوير فى أماكن معينة، خاصة بعد أن تقدمت إحدى هذه الشركات، بعد النكسة، بطلب تصوير رمل حلوان ورمل المعادى ورمل دهشور، وهى الأماكن التى كانت القوات المسلحة المصرية تقوم فيها ببناء نفسها وتجرى على أرضها تدريباتها، ومما يدعم شكوك الكاتبة ما تثبته من انزعاج الرقباء المصاحبين لبعثات الشركات الأجنبية من حداثة وكفاءة وتعقيد آلات التصوير التى يستخدمونها .. إن هذه الشكوك، مرة أخرى، ومن خلال معايشة الكاتبة للتجربة، جديرة بأن تجعلنا ندرك أن السينما، عند الشركات التى تهتم بنا، بقصصنا وأرضنا وعالمنا، ليست مجرد صناعة وفن وتجارة، ولكنها سياسة .. وأشياء أخرى.

الأفلام المصرية والذاكرة المفقودة

يتضمن الكتاب الذى يقع فى ٣٥٠ صفحة من القطع الكبير تسعة فصول عناوينها كالتالي: مقص الرقيب وفيلم شمشون ودليلة - الرقابة فى مصر الحديثة- أفلام ممتازة وكيف أن ضغوطا مختلفة أثرت على ظهورها أمام المشاهد المصرى - موقف الرقابة من الأفلام غير الممتازة- المؤسسة المصرية العامة مالها وما عليها - كيف قاومت المؤسسات الفنية بوزارة الثقافة القوانين الرقابية - الرقابة ووسائل الاعلام - الرقابة والموقف من الدين - الرقابة بلندن وباريس.

وربما كان من الأفضل أن يقسم الكتاب تقسيمة تختلف عن التقسيمة التى ظهر بها، ذلك أن مادة فصوله تتداخل مع بعضها، لكن المأخذ الأهم، يتمثل فى غلبة الاهتمام بالمشاكل التى أثارتها الأفلام الأجنبية على حساب الاهتمام بالأفلام

المصرية، فالرقيبة -لسبب ما- تحاشت الخوض في ملابسات منع الأفلام المصرية، وبالتحديد تلك التي أثارت مناقشات وخلافات سياسية.

ركزت المؤلفة ذاكرتها في تجاربها التي وقفت فيها ضد الأفلام «الهابطة فنيا» والتي تستعين بالعري والجنس لتحقيق أهداف تجارية .. والحق أن أحداً لا يستطيع أن يدافع عن الأفلام التي حاولت منعها سابقا ولا تزال تهاجمها حاليا، خاصة تلك التي أنتجها القطاع العام، ولم يكن يليق به أن يفعل، مثل قصر الشوق، والناس اللي جوه، وسارق المحفظة، ورضا بوند، وسكرتير ماما، وأصعب زواج في العالم، وسوق الحريم، وزوجة غيورة جدا .. هذا على سبيل المثال لا الحصر.

ومن الواضح أن الرقيبة السابقة تعرضت لمتاعب شديدة في صدامها مع القطاع العام، المتمتع بنفوذ كبير، بصفته هيئة تتبع وتمثل الدولة .. وقد دفعتها هذه المتاعب، والتي تحدثت عنها بالتفصيل، إلى إصدار الحكم التالي «ان القطاع العام في السينما والمسرح هو المسئول في رأيي عما أصاب السينما والمسرح من انحدار في السنوات الأخيرة».

وهذا الحكم القاسي، الذي يشوبه بعض الظلم، يتجاهل ذلك الطابور من الأفلام الجادة التي قدمها القطاع العام: البوسطجي، والحرام، وليل وقضبان، والزوجة الثانية، والأرض، والمومياء، واللص والكلاب، والقاهرة ٣٠، والرجل الذي فقد ظله، ويوميات نائب في الأرياف.. هذا على سبيل المثال لا الحصر .. ولا يعني كتابة أسماء هذه الأفلام دفاعا مطلقا عن مجمل إنتاج القطاع العام، ولكنه يعني التحفظ على حكم الكاتبة -الجامع المانع- الذي يريد إعدام تجربة لم تكن السلبيات هي سمتها الوحيدة.

تجاهلت الرقيبة -أعتقد متعمدة- أفلاما كان يليق بها أن تحدثنا عنها، فلا يمكن أن تكون قد بهتت في ذاكرتها، مثل «العصفور» ليوسف شاهين. و«زائر الفجر» لممدوح شكري و«التلاقي» لصبحي شفيق و«الظلال في الجانب الآخر» لغالب شعث .. فهذه الأفلام، التي شاهدها الجمهور لاحقا، ظلت حبيسة عليها الصفيح سنوات طويلة، وعرض بعضها بعد حذف العديد من مشاهدة، وعرض البعض الآخر في جو عدائي خانق من قبل السلطة والأقلام التابعة لها، وقد وصف وكيل وزارة الثقافة، حسن عبد المنعم، وهو أحد أعضاء مجلس الرقابة، في مقال له بمجلة السينما والمسرح -ابريل ٧٤- تحت عنوان «أفلام ممنوعة .. لماذا؟» إن الأفلام «العصفور» و«زائر الفجر» و«والتلاقي» تقدم «صورة شائهة حرصت حرصا على تشويه وجه الحياة في المجتمع المصري بصورة لا نظير لها» .. أما «الظلال في الجانب الآخر» فقد نشرت جريدة الجمهورية القاهرية في ٨-٥-١٩٧٥ خبرا يقول «الظلال في الجانب الآخر الذي أنتجته جماعة السينما الجديدة، صدر قرار وزير الثقافة -يوسف السباعي أيامها- بعدم عرضه أو توزيعه في الداخل أو الخارج».

ما الذي حدث بالضبط في كواليس الرقابة مع هذه الأفلام، ولماذا لم تهتم بها الرقيبة السابقة كما اهتمت بإبراز دفاعها المشكور عن فيلم «ميرامار» لكمال الشيخ، هل أرادت الكاتبة أن تحافظ على الصورة ناصعة لرقابة السبعينيات فأهملت مجرد ذكر أسماء هذه الأفلام التي كان اضطهادها جريمة في حق حرية التعبير؟

عود على بدء

في الوقت الذي أفردت فيه الكاتبة ثلاثين صفحة «للرقابة بلندن وباريس» لم تخصص أكثر من خمس صفحات لتاريخ «الرقابة في مصر الحديثة» وهي صفحات قليلة مكتوبة بعجلة شديدة، تفتقر إلى الكثير من المعلومات الجوهرية، التي بدونها يبدو الكتاب فاقدا لجزء أساسي من الذاكرة.

تبدأ المؤلفة تأريخها العام لنشأة الرقابة في مصر بالخطاب الدوري الذي كان يوجهه «كلوت بك» إلى القنصليات

الأجنبية وفرق التمثيل، بناء على أوامر محمد على، ينظم فيه العلاقة بين الفنانين والجمهور، بعدما تكررت الاشتباكات، داخل المسارح، بين المتفرجين والممثلين .. ويلزم الخطاب فرق التمثيل بضرورة احترام الآداب العامة كما يلزم الجمهور بمراعاة آداب المشاهدة.

وتشير الكاتبة إلى انتشار العروض المسرحية فى عهد اسماعيل الذى شهد أول ضربة توجه لفرقة مسرحية عندما أصدر اسماعيل ديكريتو بغلق مسرح «يعقوب صنوع».

وبعد احتلال بريطانيا لمصر صدرت لائحة المطبوعات التى نظمت العلاقة بين الصحف والمجتمع والدولة فى إطار سياسة اللورد كرومر التى ازدادت شراستها مرتين: مرة بعد حادثة دنشواى، والأخرى مع اندلاع الحرب العالمية الأولى وإعلان الأحكام العرفية. ففى العام ١٩١٤ صدرت لائحة للمطبوعات والأفلام، وأنشئت إدارة خاصة لمتابعة تطبيق بنود اللائحة، تتبع وزارة الداخلية ويتولاها أجانب يراعون بالطبع مصالح الانجليز وحلفائهم .. وتقفز الكاتبة، من بداية الحرب العالمية الأولى إلى ثورة يوليو ١٩٥٢ حيث تغير النظام وتغيرت بالضرورة الكثير من الأوضاع الرقابية.

وهذه القفزة الواسعة تتجاهل مساحة زمنية تربو على الأربعين عاما -أى أكثر من نصف عمر السينما المصرية- اضطهدت فيها أفلام هامة، تعرض لها الناقد سمير فريد فى دراسته عن الرقابة بهذا العدد من« أدب ونقد » . وشهدت صدور أخطر القوانين الرقابية عام ١٩٤٧.

إن الرقيبة السابقة تشكو من ضعف مستوى الفيلم المصرى، ولكن، لو كانت قد نظرت إلى القوانين الرقابية خاصة قانون ١٩٤٧، ولو أنها أنعشت ذاكرتها بالأفلام التى طعنها مقص الرقيب، لنظرت بشفقة إلى هذه السينما «الضحية» التى عاشت طفولتها وصباها وشبابها فى جو قاتم من الإرهاب الفكرى، محاطة بالنواهى والمحاذير والممنوعات، وبدت مضطرة، لعنف سطوة الرقابة المعبرة عن القوى الحاكمة والمطالبة بتثبيت الأوضاع، وصارت مطالبة بأن تسبح مع أبطالها فى عوالم وهمية أكثر من أن تكون واقعية.

هناك .. وهنا

ولو أن المؤلفة قارنت بين تكوين الرقابة فى الغرب «انجلترا وفرنسا» وتكوين الرقابة فى مصر، لكانت قد استطاعت أن تحلل لنا آليات اتخاذ القرار هناك وهنا. وعلى الرغم من أنها لم تفعل، إلا أن زيارتها للدولتين، ودهشتها مما يدور هناك، والمعلومات التى أوردتها، على طول الكتاب، حول الرقابة فى مصر، تعطينا فكرة، بل وتفسر لنا، أجواء الحرية الليبرالية المتوفرة هناك، والأجواء الخانقة المتفشية هنا.

عندما زارت الكاتبة لندن عام ١٩٦٩ كان يعقد «مؤتمر قانون الآداب المكشوفة» برئاسة رئيس مجلس الآداب والفنون ولفت نظرها أن المشاركين فى المؤتمر لا علاقة بينهم وبين الحكومة، فهم يمثلون هيئات لها شأنها فى المجتمع، وتعبر عن قطاعات المعلمين والشباب وأساتذة الجامعات والفنانين والطلبة والأحزاب .. وبعد أن تقرر، فى نهاية المؤتمر «أن تلغى البقية الباقية من القوانين التى تعاقب على نشر أو تقديم أو عرض الأعمال الفنية المكشوفة وكذلك إلغاء الرقابة بالمحاكم على هذه الأعمال، أصبح لزاما على وزير الداخلية الانجليزى، أن يتخذ الإجراءات البرلمانية والتشريعية لتنفيذ هذا القرار»،

ولعلك تلاحظ مدى تنوع واتساع القوى المشاركة فى اتخاذ القرار، وهى قوى لها وزنها أصلا فى المجتمع وعلى الخريطة السياسية .. والأهم أن قرارها يلزم وزير الداخلية!-وزير الداخلية نفسه- باتخاذ إجراءات تنفيذه.

وفى فرنسا ستلمس انعكاس القوى المتواجدة فى الواقع على تكوين لجنة الرقابة التى تضم ٢٥ شخصا -٧ موظفين

رسميين- ٧ من ممثلي مهنة السينما - ٨ من علماء الاجتماع وعلماء النفس والقضاة والأطباء والمدرسين والاتحاد الوطني لجمعيات الأسر واللجنة العليا للشباب وجمعية العمد بفرنسا .. وجدير بالذكر، برغم هذا التشكيل الديمقراطي - أن جمعية «مؤلفي الأفلام» و«الجمعية الفرنسية لنقاد السينما» رفضتا المشاركة في الرقابة، ذلك أنهما توقعتا أن يلتزم بعض أعضاء هذه اللجنة «بالنظرة البوليسية» للأعمال الفنية، وبالتالي فإنهما، منذ البداية، لن تورطا نفسيهما في الرقابة.

أما في مصر، ومن خلال الكتاب، لن تشعر بتواجد أية قوى شعبية داخل الرقابة، لا نقابات أو اتحادات أو أحزاب، فالرقابة منذ نشأتها حتى الآن، حكومية خالصة تهيمن عليها، في البداية: وزارة الداخلية والقصر الملكي والحاكم العسكري البريطاني، وعندما تأتي الثورة ويتغير النظام، ويلغى قانون ١٩٤٧ وتحل مكانه لائحة ١٩٥٥ التي لا تحتوي إلا على بنود عامة، لا تتجاوز أصابع اليد الواحدة، والتي تعطي للفنان هامشا واسعا للتعبير عن أفكاره، تجد أن الرقابة تظل حكومية .. حقا ستطالعك أسماء بعض الوجوه الفكرية في مجلس الرقابة، ولكن، في المواقف الحاسمة، يظهر في مقدمة الصورة كبار المسئولين في الاتحاد الاشتراكي الحكومي .. بل وقد يتدخل رئيس الجمهورية نفسه، ليصرح بعرض فيلم «شئ من الخوف» ١٩٦٩ الذي أخرجه حسين كمال عن رواية لثروت أباظة.

إن مسيرة الرقابة السينمائية المتعنتة، المذعورة من الكلمة أو اللفتة، تؤكد في إحدى دلالاتها العميقة، أن الشعب لم يكن، بأي مفهوم، قائدا للدولة، على أي مستوى، ولا حتى شريكا صغيرا في القيادة .. وهذه الدلالة تستطيع أن تستخلصها، من خلال قراءة مغزى مذكرات رقيبة لمدة ٣٠ عاما، وإن كانت الكاتبة لم تنتبه لها .. وتستطيع أن تتأكد منها، مرة ثانية، عندما تقارن بين تكوين الرقابة في مصر، وتكوين اللجان الرقابية في انجلترا أو فرنسا.

أخيرا، إذا كنت تريد أن تستشرف الأوضاع المستقبلية للرقابة، بناء على الأوضاع الحالية، فيمكنك أن تدرك، بعد هذه الرحلة، أن المستقبل الأفضل، المأمول، مرهون بأن يصبح للقطاعات الشعبية حضور حقيقي على الخريطة السياسية، ووجود ما في مطبخ صناعة القرار، ويومها، فقط، لن يتكرر المشهدان المؤلمان اللذان حدثا مؤخرا .. الأول لعدد من الفنانين، بينهم معالي زايد ويحيى الفخراني والمصور محمود عبد السميع، يقفون كمتهمين أمام محقق بنيابة الآداب، بعد بلاغ من ضابط بوليس -ليستجوبهم- على نحو مهين، عن «الفعل الفاضح» الذي قاموا به في فيلم «للحب قصة أخيرة» البالغ الرقي، الذي أخرجه رأفت الميهي .. والمشهد الثاني لوزير الثقافة وهو يتقدم، ممتثلا، نحو وزير الدفاع، بعد مشاهدة فيلم «البرئ» الصادق والشجاع، مستفسرا سيادته، إذا ما كان سيسمح ويوافق، مشكورا، على عرض الفيلم.

محاولة لأحد رواد الفكر الاشتراكى فى السينما المصرية- « نص سينمائي مجهول لعصام الدين حفنى ناصف » :

تضحية حمقاء

د. محمدكامل القليوبى

النص الذى نقدم له ليس مجرد وثيقة نادرة في السينما المصرية فحسب وإنما أيضاً وثيقة نادرة فى الفكر الاشتراكى المصرى، فهو أول محاولة لمفكر اشتراكي بارز للعمل فى السينما المصرية لكتابة قصة سينمائية لم تسمح الجهات المسؤولة فى ستوديو مصر بإنتاجها ، وهذا النص المجهول لعصام الدين حفنى ناصف يضع أيدينا على الطريقة التى فكر بها أحد رواد الفكر الاشتراكي فى مصر وأول مفكر اشتراكى بارز يتجه إلى السينما بعد تاريخ طويل من النشاط الفكرى والثورى ، والذى يعود تاريخه إلى خمسة وخمسين عاماً مضت، يوضح كيف حاول أحد رواد الفكر الاشتراكي فى مصر أن يعبر عن أفكاره من خلال السينما كأداة اتصال جماهيرية شعبية ليقدم أفكاره خلالها ، بصورة قد تبدو مبسطة إلى حد ما وتتخلى بدرجة أو بأخرى عن الطموح الثقافى والفنى لهذا الجيل ولكنها لا تتنازل عن طرح فكرة هامة عن علاقة الجماهير الشعبية بالبورجوازية المصرية فى ذلك الوقت ، إن ذلك الجانب فى تجربة عصام الدين حفنى ناصف فى السينما يعطى نموذجاً فريداً بين الكتاب والمثقفين فى هذه الفترة المبكرة التي اعتبرت فيها السينما مجالاً ابتعد عنه الكتاب والمثقفون لفترة طويلة ، فمنذ ظهور أول فيلم روائي طويل فى مصر وهو فيلم "ليلى" من إخراج استيفان روستى وودادعرفى في ١٦ نوفمبر عام ١٩٢٧ وحتى عام ١٩٤٠ عندما قدم عصام الدين حفنى ناصف محاولته هذه ، لم يظهر أى فيلم مأخوذ عن نص أدبي باستثناء فيلم "زينب" المأخوذ عن قصة محمد حسين هيكل عام ١٩٣٠، ولم يحاول أى كاتب مثقف أن يكتب مباشرة للسينما ، ولم يتجه أى مثقف تقدمى للعمل فى السينما باستثناء كمال سليم الذى بدأ يكتب مقالات عن الدعاية والسينما فى

مجلة "الفجر" عام ١٩٣٤ حتى أتيح له أن ينفذ فيلم العزيمة عام ١٩٣٩ ، ولكن كمال سليم نفسه لم يكن كاتباً وإنما كان على الأصح سينمائياً مثقفاً فحسب ، ولم نعرف قبل عصام الدين حفني ناصف كاتباً ذا وزن هام وأحد رواد الفكر الاشتراكي يتجه إلى الكتابة للسينما مباشرة كما فعل .

والواقع أن عصام الدين حفني ناصف كان محارباً على كل الجبهات وكان مثقفا من طراز رفيع يسعى بشكل مستمر وبدأب لايعرف الكلل لأن يضع أفكاره النظرية موضع التطبيق في جميع المجالات تقريباً بما في ذلك مجال السينما كما اكتشفنا مؤخراً خلال هذه المحاولة التي لم يقدر لها أن تتم.

وعلى الرغم من معرفتنا بكتب عصام الدين حفني ناصف وبأعماله الفكرية والأدبية وترجماته المختلفة ، إلا أن محاولته للعمل بالسينما ظلت مجهولة تماما ، ولم يعرف أحد شيئاً عنها إلى أن عثرت السيدة الفاضلة زوجته التي واصلت بإصرار نشر أعمال زوجها وإعادة طبعها بعد وفاته على هذه المحاولة بين أوراقه الخاصة وقدمتها للصديق الكاتب والناشر سعد الفيشاوي الذي قام بنشر وإعادة نشر عدد من أعمال عصام الدين حفني ناصف في السنوات الأخيرة، والذي قدمها بدوره لكاتب المقال ليقوم بدراستها .

والواقع أن أول سمة نلمحها في القصة السينمائية "تضحية حمقاء" التي قدمها عصام الدين حفني ناصف إلى استوديو مصر ليقوم بإنتاجها ، أنها تختلف كثيراً سواء من حيث البناء الذي يستخدمه لقصته أو الأفكار التي يثيرها عن روايته الأدبية "عاصفة فوق مصر" فبينما تبدو روايته "عاصفة فوق مصر" وهي تطرح محاولة للتجاوز في إطار الرواية المصرية بتوجيه صيحة مدوية تجاه الاقطاع والظلم الطبقي ، تحاول قصته السينمائية أن تقدم فكرة تقدمية في إطار السينما السائدة دون أن تحاول كثيراً تجاوز مواصفاتها ، ويبدو أن عصام الدين حفني كان يراعي أيضاً وهو يتجه للعمل في السينما قانون الإنتاج وشروط سوق التوزيع ومواصفات السينما المصرية الجاهزة كما هو الحال في التزامه القانوني بالعمل السياسي القانوني العلني أيضاً ، طامحاً في نفس الوقت إلى استخدام السينما باعتبارها أكثر وسائل الاتصال الجماهيري، ذيوعاً وانتشاراً في عصرنا ليقدم مفاهيمه من خلالها ملتزما بمواصفاتها التي استقرت في هذه الفترة على نمط شبه جاهز تقريبا ، فالشرير في قصة عصام هو نفس شرير السينما المصرية التقليدي الذي لايتورع عن عمل أي شيء ولكنه يتخذ هنا شخصية الاقطاعي الثري ، وهو لايمس شرور هذا الاقطاعي من ناحية وضعه الطبقي ولكن من ناحية الشر الكامن في نفسه الذي يحركه بشكل غرائزي على الأغلب كوارث متلاف وزير نساء ، بينما على العكس من ذلك نرى والده الإقطاعي الطيب وشقيقه الوارث العاقل دون أن يتناولهما بالنقد ، فمبرر نقد الاقطاعيين في هذا الفيلم ليس نهبهم واستغلالهم للفلاحين ولكن الشرور الكامنة داخلهم والتي جبلوا عليها بعيداً عن وضعهم الطبقي نفسه، والذي لايصبح أساسا لتصرفاتهم وإنما عاملاً مساعداً فحسب على ممارسة سلوكيات شريرة ، فهمام الأخ الأكبر نراه منذ البداية لايتورع عن مغازلة أرملة أخيه المتوفى ثم يقصد إلى المسجد مباشرة ليصلي إلى جوار والده ، ويتآمر مع أخيه خالد ليرثا والدهما ، ويرشو كاتب الزراعة ليكتب المبايعات اللازمة ، ويهمل في العناية بوالده ليتركه يموت. (وإن كان عصام الدين حفني ناصف لايترك هذه الفرصة تمر دون أن ينتقد عدم ثقة الفلاحين بالطب واستعانتهم بالمشايخ لقراءة الأوردة بحجة أن الله هو الشافي وليس للطب ضرورة في العلاج) ويعكف على اللهو والسكر والمقامرة ، ويتخذ من الدوار في القرية مركزاً لشهواته ، ويصادق راقصة خليعة ، ويودي بسائقه إلى السجن فداء لنزوة الراقصة في قيادة السيارة التي انتهت بقتل إحدى الفلاحات ، ولا يتورع عن إقامة علاقة مع زوجة السائق بعد أن يضغط عليها

ويبتزها عندما لا تجد ثمن الدواء لابنتها المريضة.. وهكذا لم يترك المؤلف رذيلة إلا ونسبها لهذا الإقطاعي نتيجة لطبعه الشرير وليس كنتيجة لوضعه الاجتماعي. وفيما عدا ذلك نجد بقية أفراد الأسرة مجموعة من الأخيار والسذج بطبعهم أيضاً، وهم يلاقون المتاعب مثلهم في ذلك مثل الآخرين بسبب الشر الكامن في نفس شقيقهم الأكبر ، فالأخت الكبرى فاطمة تضحى بزوجها نتيجة لمفهوم سائد عند نساء الريف وهو أنهن يخشين جور الزوج ويرين أن (الأخ تلقاه وقت الزنقة) ، بينما تعاني الأخت الصغرى كوثر من مصائب أخيها الذى يحرمها من التعليم دون أن نغفل أن حل مشكلتها أساساً ستجده لدى أحد أفراد البورجوازية القومية الصاعدة وهو فائق أفندى الذى يتجه إلى المشروع الحر عوضا عن العمل في الحكومة التى يتم التعيين فيها بالمحسوبية ، وعوضا عن العمل في الشركات التى تعطى فرصة العمل للأجانب لأنهم يجيدون التحدث بلغات أجنبية. ولعل عصام الدين حفني ناصف كان متأثراً بفيلم "العزيمة" لكمال سليم الذى عرض عام ١٩٣٩ ، أى قبل أن يقدم عصام قصته إلى نفس المؤسسة الإنتاجية التى قامت بإنتاج "العزيمة" وهى استوديو مصر بأقل من عام. فيلم "العزيمة" أيضاً يبحث عن حل فردى لمشكلة بطله بالنجاح في المشروع الحر متجاهلاً تماماً البحث عن حل جماعي، وهي علي أية حال أقصى الحدود التى وصل إليها اتجاه الواقعية الاجتماعية في السينما المصرية حتى ذلك الوقت ولم يتجاوزها سوى كامل التلمساني في فيلم "السوق السوداء" بعد ذلك بثلاثة أعوام عام ١٩٤٣ ، كما أن فكرة توجه الشباب المصرى إلى المشروع الحر كانت استجابة في هذه الفترة لدعوة البورجوازية القومية الصاعدة حينئذ ، والتى كان يقلقها كثيرا اندفاع الأجانب وحدهم في ميدان التجارة والصناعة بينما كانت تسعى جاهدة لإزاحة النفوذ الأجنبي عن هذه المجالات لإطلاق يدها وهيمنتها عليها وإحلال رؤوس أموال مصرية محلها.

ويبدو أن عصام الدين حفني ناصف كان يحاول أن يسير في أول وآخر محاولة له في السينما في هذا الاتجاه ، فطوال الوقت يحرص على أن يستخدم السينما لإبراز الإنجازات الحضارية التى تمت في هذه الفترة بنوع من الفخر القومي ، قطار الديزل ومصنع الأسمنت ومصنع السكر وأعمدة اللاسلكي بل وحتى الحديقة اليابانية في حلوان والمرصد ، وهى انجازات كانت تصب في هذه الفترة في اتجاه متقدم وتؤكد على إمكانية تطور المصريين بالاعتماد على أنفسهم في تصنيع مصر والنهوض بها دون الاستعانة بالأجانب عموماً والمستعمرين البريطانيين بشكل خاص ، وتدعو إلى نوع من الاعتزاز القومي مقابل الاحساس بالدونية والهوان الذى كان الاستعمار الانجليزى والجاليات الأجنبية في مصر يحاولون فرضه على الشعب المصرى. ويتظاهر عصام في قصته السينمائية بالامتثال لشروط السينما المصرية ومواصفاتها بعرض الرقص والغناء وباتخاذ الكباريه مسرحاً لأحد مشاهد قصته السينمائية كما هو الحال في السينما المصرية عادة ، ولكنه يتخذ من ذلك وسيلة لفضح التفاوت الطبقي في مصر ، ففي حفل زفاف همام وأثناء الغناء والرقص يقارن الفلاحون بين هذا الثراء والإسراف وبين الفقر المدقع الذى يعيشون فيه ، وعقب مشهد الكبارية يقودنا عصام مباشرة إلى جريمة قتل إحدى الفلاحات على يد صديقة همام الراقصة المستهترة وهي تقود سيارة همام ، وعلى الجانب الآخر نشاهد الفلاحين وهم يتجمعون حول الدوار للانتقام لمقتل الفلاحة ، فهم ليسوا مجرد كم سلبي ولكنهم قوة قادرة على التحرك والانتقام واتخاذ موقف إيجابي ، ولعل كتابة عصام الدين حفني ناصف لهذا المشهد هي أول محاولة لتصوير ذلك في السينما المصرية ، ويبدو أن عصام الدين حفني ناصف قد أراد التركيز على أحد خطوط الفيلم باختيار عنوان الفيلم "تضحية حمقاء" لابرازه بشكل خاص من بين الخطوط الدرامية المتعددة لقصته ،

وهذا الخط الدرامي هو التضحية الحمقاء للسائق الذي يدفع ثمن الولاء لسيده، والإحساس بهذه العلاقة الشاذة بين الخادم والسيد كما لو كانت قانوناً طبيعياً يحكم علاقتهما، ويوضح عصام زيف هذه العلاقة والحصاد المرير للامتثال لها، فلن تؤدي في النهاية إلا إلى الكوارث والنكبات بالطرف الأضعف الذي يمتثل لها، وعلى الرغم من أن هذا الخط الدرامي لا يحتل مكاناً متميزاً في قصة الفيلم حيث يضطر عصام إلى نسج فيلمه تبعاً للمواصفات السائدة في السينما المصرية في ذلك الوقت والتي تضطره لحشو قصة فيلمه بالعديد من العناصر التي تبتغي اجتذاب جمهور معتاد على شكل معين من السينما، ويضطر أيضاً إلى التحايل على المؤسسات السينمائية الإنتاجية التي لا تقبل أن تتخذ موضوعاً كهذا لفيلم تنتجه، على الرغم من ذلك فإن هذا الخط الدرامي يبدو وكأنه يترك انطباعاً رئيسياً لدى المشاهد في نهاية الفيلم بموقع هذا الخط من الأحداث من جانب، وباختيار المؤلف لعنوان قصته مستوحيا هذا الموقف بالتحديد من جانب آخر، ولعل ذلك ما دفع استوديو مصر إلى الاعتذار عن إنتاجها متعللا بالصعوبات المادية ،ويبدو انشغال عصام الدين حفني ناصف في قصته السينمائية "تضحية حمقاء" بالكشف عن طبيعة هذا النوع من المفاهيم والعلاقات وكأنه يواصل دوراً حمله على عاتقه بالاجتراء على القواعد المقدسة التي تستر خلفها عدداً من القيم الزائفة، ففي إحدى مقالاته التي نشرها في مجلة شبرا وأوردها د. رفعت السعيد في كتابة "عصام الدين حفني ناصف" يكتب عصام تحت عنوان "الوطنية الحمقاء" متهكماً على جريدة "الثغر" لسان حال حزب مصر الفتاة لأنها أوردت قصة شاب ياباني أراد التطوع في الحرب فرفض طلبه لأنه وحيد أمه فقتلت أمه نفسها حتى لا تحرم ابنها من الالتحاق بالجيش ومات في ميدان القتال، فيقول عصام تعليقا على هذه القصة: "أنا لست أرى في عمل هذه الأم وابنها وطنية.. بل حمقاً وغباء.. فالمفهوم في القصة أن هذه الحرب التي مات فيها هذا الياباني الأحمق هي حرب استعمارية.. فلسنا نعرف في تاريخ اليابان الحديث أنها اشتبكت في حرب دفاعية، فإذا افترضنا أن الحرب التي ورد ذكرها هي حملة اليابان على الصين كان ذلك الجندي قد مات في حالة الاعتداء على شعب مسكين سيء الأحوال ... أجل يجب أن يحب الإنسان وطنه ولكنه لايجب أن يكره أوطان الآخرين، وليس من الوطنية الحقة أن يموت الإنسان في حرب لا يستفيد منها إلا طبقة مخصوصة من تجار الأسلحة وكبار الرأسماليين وإنما الوطنية الحقة أن يخدم المرء كتلة الشعب". وهكذا وكما يصف عصام هذه الوطنية بالحماقة ورغم سموها الظاهري الذي يخفي شذوذاً وتناقضاً شديداً وراء هذه القاعدة المقدسة، يصف أيضاً الامتثال الطبقي والخضوع للسادة الذي تحول أيضاً إلى قاعدة مقدسة في عهد الإقطاع في مصر بالحماقة والغباء.. ويكرس فيلمه لكشف ذلك متحايلاً على الوسيط المستخدم نفسه ومحاولاً تجاوز السينما السائدة بمواصفاتها الجاهزة وأنماطها الثابتة من داخلها رغم الشكل الظاهري لفيلمه الذي يبدو كما لو كان خضوعاً لهذه السينما في عدد من أجزائه، فلم يكن عصام الدين حفني ناصف ليستكنف لحظة أن يخوض أي مجال ليحقق أفكاره، وكان أول مثقف مصري ذي وزن كبير يتجه إلى السينما مباشرة محاولا استخدامها لنشر أفكاره ومدركاً في الوقت نفسه للتنازلات التي يتحتم عليه أن يناور في مواجهتها، ولكن كان عليه أن يفشل في تحقيق مشروعه كما فشل من قبل في إقامة المنظمات والأحزاب الاشتراكية، فحيث لم تسعفه الأطر القانونية والشرعية لإقامة هذه الأحزاب وفطنت البورجوازية لخطورتها ومنعتها بالقوة حينا وبالتآمر حينا آخر، لم تسعفه أيضاً محاولته الالتزام بمواصفات وقوانين الإنتاج والتوزيع في السينما المصرية السائدة وتنبهت لخطورة ما يحاول أن يطرحه داخلها..

ولم تكن بحاجة في هذه المرة لأكثر من

اعتذار رقيق يساوى المنع الكامل له من تقديم أفكاره وفى النهاية فإن هذا النص السينمائى المجهول الذى كتبه عصام الدين حفنى ناصف والذى ينشر للمرة الأولى بعد أكثر من خمسين عاماً ، لايكتسب مجرد قيمة تذكارية لمحاولة لم تتم ، ولكنه يضاف إلى مجمل أعماله وتراثه كشهادة على ذلك الجهد والدأب الذى ساهم به هذا الرائد العظيم فى حفر رافد للفكر الاشتراكى فى بلادنا .

شركة مصر للتمثيل والسينما
شركة مساهمة مصرية
السجل التجارى رقم ٢٩٧٣ بالقاهرة
استديو الشركة بالجيزة بشارع الهرم
العنوان التلغرافى « فلمصر »
تليفون رقم ٩٦٨٦٧ / ٩٦٨٦٨ / ٩٦٨٦٩

SOCIÉTÉ MISR
POUR
LE THÉATRE ET LE CINÉMA
SOCIÉTÉ ANONYME EGYPTIENNE
Inscrite au Registre du Commerce du Caire
sub No. 2973
"Studios Misr" Rue des Pyramides
ADR. TÉLÉG. : "FILMISR-CAIRO"
TÉLÉPHONES : 96867 / 96868 / 96869

الجيزة فى ١١ ابريل سنة ١٩٤٠ Guizeh, le

حضـرة المحترم عصام الدين افندى حفنى ناصف
المساعد الفنى بدار الكتب المصرية ـ باب الخلق ـ القاهرة

بعد التحية . بالاشارة الى خطابكم المؤرخ ٤ مارس الماضى . يؤسفنا أن نرد اليكم موضوع قصتكم " تضحية حمقاء " هذا ولو أنها محبوكة كقصة يلذ قراءتها وفيها نواح عديدة من الحياة المصرية الصميمة الا أن هناك صعوبات مادية وادارية لايمكن معها اخراجها كفيلم سينمائى .

وتفضلوا بقبول فائق الاحترام ، ، ،

المدير العام
[توقيع]

مرفقات : ـ رواية

تضحية حمقاء
أشخاص القصة

الحاج بسيوني: مزارع هرم مريض بالسكر رزق بضعة أولاد توفى أكبرهم فتح الله
همام ابنه: عمره ٢٥ سنة لم يفلح في مدرسة الزراعة المتوسطة فعاد إلى البلدة يعيث فيها فسادا
عواطف: زوجة همام
حسن :ابنها عمره سنتان
فاضل بك: والد عواطف كان مفتشاً للري وفصل بقرار من مجلس التأديب
خالد: شقيق همام عمره ١٩ سنة ضعيف الإرادة نوعاً
فاطمة: أختهما الكبرى زوجة الأستاذ بليغ وقد ربيت تربية بلدية وعمرها ٢٧ سنة
كوثر: أختهما الصغرى طالبة في مدرسة ثانوية داخلية
بليغ :المحامي زوج فاطمة
عفاف :أرملة فتح الله عمرها ٢٠ سنة
نبيل: ابنها
حسنة :خالة كوثر
محبوب افندى: زوج حسنة
فائق:خطيب كوثر عمره ١٨ سنة
عبده :سائق السيارة
ناعسة :زوجته
زيزى :الراقصة
خضرة: خادمة عواطف
جريس :كاتب الزراعة
فهلوى :نديم همام

جلس الحاج بسيوني في وقفة عيد الأضحى على الدكة في فناء الدوار يستمتع بشمس الشتاء ويتحدث إلى زوج ابنته الأستاذ بليغ عما فعل به مرض السكر وعن العمارة التي يعتزم بناءها في مصر بمجرد بيع هذه المحصولات التى في البيدر (الجرن) وبدت كوثر في آخر الفناء وهي تعدو وراء معزة والمرح يشع من وجهها ، فلما رأتهما قصدت إليهما وحيتهما وأخذ الأستاذ بليغ يلقى عليها أسئلة مختلفة فكانت تجيب عليها بما يدل على ذكائها وسعة معلوماتها.

واستيقظ الحاج بسيوني مبكرا في فجر اليوم التالى وأيقظ ولديه ليصليا معه العيد في المسجد فصحبه خالد ، وأخبرهما همام أنه سيلحق بهما بعد برهة قصيرة ، فلما انصرفا عرج همام على بيت عفاف أرملة أخيه المتوفى فوجدها متيقظة تطهو الخروف . فبدأ يحدثها عما تحتاج إليه بمناسبة العيد ثم استطرد من ذلك إلى مغازلتها جرياً على مألوف عادته ولكنها ضاقت به ذرعاً فطردته شر طردة، فأحفظه ذلك عليها وخرج وهو يفكر في الإضرار بها.

وأسرع إلى المسجد فصلى إلى جوار أبيه ، فلما خرجوا أحاط المزارعون بكبيرهم الحاج بسيوني وانتهز همام هذه الفرصة فجذب أخاه من ذراعه وانسحبا إلى خلف الجمع وأخذ يغريه بالتأثير على والدهما ليكتب لهما الأطيان دون شقيقتيهما ، وأخذ يلفت نظره إلى أن زوج أختهما الأستاذ بليغ سيصبح كبير البلدة إذا ورثت زوجته فيها نصيبها من الأطيان وإلى أن عفاف أرملة أخيهما تفرط في العناية بأبيهما كي يكتب لأولادها نصيب أبيهما المتوفى ، وقد نفر خالد في بادىء الأمر من هذه المؤامرة ولكن الثروة أغرته فوافق واشترك مع أخيه في تزيين الأمر لوالدهما.

وذهب الأب وابناؤه إلى كاتب زراعتهم المعلم جريس في مكتبه وكلفوه بكتابة المبايعات اللازمة وهم الكاتب أن يبدى دهشته لهذا المشروع الذى لم يسمع به من قبل ، ولكن همام غمز له بطرف عينه وعاد همام إلى المعلم جريس بعد خروج والده فدس بين يديه مبلغا من المال وطلب إليه أن ينجز كتابة المبايعة سريعا مع كتمان كل ما يتعلق بها عن الجميع وبخاصة عن شقيقته الصغرى كوثر عند عودتها ظهر الخميس من المدرسة (الداخلية).

وأراد الوالد أن يبني عمارة في مصر يكتب بها مبايعة لابنتيه كي تأمنا عاديات الدهر ولكن الولدين أخذا يعملان على حرمان شقيقتيهما من العمارة أيضاً

فانتهزا فرصة المرور مع والدهما في الحقول وابدائه استياءه من إهمال الفلاحين تأدية أعمالهم فأخذا يزينان له فكرة إنشاء بستان كبير يسمى بستان بسيوني.

وذهبا معه في اليوم التالي إلى قسم البساتين التابع لوزارة الزراعة فشاهدا ما فيه من الأشجار المتنوعة ثم اكتفى بشراء بذور وشتلات تكفي زرع ثلاثة أفدنة لأنه كان مصراً على الشروع سريعاً في بناء العمارة فلما عاد إلى البلدة قصد إلى غرفة كاتب الزراعة فعلم منه أنهم قد جمعوا نحو ٤٠٠٠ جنيه وأن باقي إيراد الزراعة لن يتأخر أكثر من أسبوعين.

على أن الحاج بسيوني لم يتسن له أن يحقق رغبته فقد جرح قدمه وهو يقص أظافره فساءت حالته لمرضه بداء السكر، وقد تأخروا في استدعاء الطبيب حتى إذا ما جاء كانت الحالة قد أصبحت على جانب كبير من الخطورة فوصف لهم الدواء وألح على همام أن يعتني بوالده منذراً إياه أن الإهمال يسير به إلى القبر فوعدهم همام بالعناية ورجاه أن يخفي خطورة الحال، وما كاد الطبيب يخرج حتى مزق همام الروشته مبدياً عدم ثقته بالطب ومكتفيا باستدعاء أحد المشايخ لمعالجة المريض بقراءة الأوراد.

وتوفي الحاج بسيوني فأمر همام بإخراج الجميع من الغرفة وأخذ مفتاح الخزانة المعلق بعنق أبيه وسرق منها ٤٠٠٠ جنيه ثم أعاده مكانه وقد لاحظ الغلام نبيل ابن اخيه المتوفي حركات عمه ولكنه لم يدرك حقيقة معناها في تلك اللحظة.

وقدمت فاطمة من طنطا مع زوجها الأستاذ بليغ وعنفا هماما لكتمانه خبر مرض أبيه ولإهماله العناية به ثم حدثاه في أمر التركة ففاجأهما بخبر المبايعة ثم فتحوا الخزانة في حضور باقي الورثة فتبينا سرقة المال منها فأزبد الأستاذ بليغ وأرعد وتهدد بإبلاغ النيابة فأخذ همام يصرخ في وجهه قائلا أتريد أن ترث أموال أبينا؟ هل كان أبونا يشتغل سبعين عاما كي يترك ثمرة كده لابن القماش؟ وانحازت فاطمة إلى جانب أخيها لعدم شعورها بالاستقلال عنه ولأن نساء الريف يخشين غدر الزوج ويرين أن الأخ "تلقاه وقت الزنقة" واهتاج الأستاذ بليغ فأخبرها أنها ليست متعلمة ولا جميلة وأن ميزتها الوحيدة هي هذا المال فإذا تنازلت عنه غدت هي والخادمة سواء بسواء ثم طلقها على يد المأذون وانصرف.

وأخذ همام يواسي أخته ويعدها بأنها ستعيش معه كأنها ملكة في مملكتها، واستقرت الأحوال وتعين وصيا على أخوته القصر ثم عكف على اللهو والسكر والمقامرة وأخذ يبدد ما عنده من المال ويستعين بالمعلم جريس على تزوير الحسابات الخاصة بأخيه.

ثم خطب إليه الآنسة عواطف ابنه فاضل بك الذي كان مفتشاً للري وأحس أن في هذه المصاهرة تشريفاً له رغم أن فاضل بك فصل بقرار من مجلس التأديب، واشترى في مصر منزلا (فيلا) فخماً أقام فيه فرحاً فخماً أبدعت فيه المغنيات والراقصات وحضره جمع غفير من مزارعي البلدة. فكان بعضهم يوازن بين هذا الغنى والإسراف وبين فقر أهالي البلدة وكان البعض الآخر يتمنى أن يقوم هذا الزواج من خلقه المعوج.

وأقامت فاطمة في بيت أخيها ولكنها لم تكن مرتاحة فيه كل الراحة، أما كوثر فكانت تقيم في المدرسة الداخلية وتحضر إلى المنزل ظهر الخميس وتعود مساء الجمعة على أن همام لم يدع اللهو والنساء بعد الزواج، فعاد إلى البلدة يغازل أرملة أخيه بعد أن ازداد هو غنى وازدادت هي فقراً ولكنها طردته مرة أخرى فأخذ يغازل بعض القرويات واتخذ من الدوار (جارسونيرة) له.

وأخبر زوجته عواطف ذات مرة أنه سيقضي ليلة بالبلدة لإلقاء نظرة على أعمال الزراعة ثم قصد إلى إحدى صالات الرقص حيث التقى بصديقته زيزي فانتظرها إلى أن رقصت دورها ثم ركبت معه في السيارة على أن يلحق بهم باقي المدعوين والمدعوات في الصباح.

وكانت زيزي ثملة فلما اقتربت من البلدة خطر لها أن تقودالسيارة بنفسها

فأخذت السيارة تترنح في سيرها ثم صدمت جماعة من فلاحات البلدة أثناء عودتهن من وابور الطحين فقتلت إحداهن وقفز البعض منهن في المصرف ملقيات بالرقيق على الأرض وكان السائق عبده جالساً في المقعد الخلفي واضعا ساقاً على أخرى كأنه صاحب السيارة أما همام فكان إلى جوار زيزي فبادر إلى قيادة السيارة من مكانه وأسرع بها إلى الدوار وأرسل خادما إلى العمدة ليكلفه بتسوية المسألة بإعطاء بعض المال إلى زوج المرأة القتيلة ولكن الفلاحين أخذوا يتجمعون حول الدوار والنساء يولولن فعرض همام على السائق عبده أن يتحمل تبعة الحادث حتى لا تفتضح مسألة الراقصة فتؤثر على مركزه الاجتماعي والعائلي فقبل أن يفتدى سيده لشعوره بهوان نفسه وعظم سيده ووعده سيده بإحضار محام يدافع عنه وأنه سيعطي راتبه أول كل شهر لزوجته ناعسة وبأنه سيكافئه بعد قضاء مدة العقوبة الخفيفة وحضر العمدة فدس همام ورقة مالية في يده وكلفه بكتابة المحضر فكتبه واعترف السائق أنه هو الذى صدم المرأة ثم صحبه العمدة بنفسه إلى النقطة ليحضر كتابة المحضر هناك حتى لا يغير السائق أقواله.

وانتهى الحادث في نظر همام فأخذ هو وزيزى يعدان الوليمة وحضر المدعوون في اليوم التالى فقضوا يوما لذيذا كأن لم يحدث شيء.

أما السائق فقد خرج من البلدة مشيعا بلعنات الفلاحين وبقى في السجن حتى يوم المحاكمة فوجد همام في انتظاره يخبره أنه سأل أحد كبار المحامين فأعلمه أن من الخير في أمثال هذه القضايا أن يذهب المتهم بلا محام ويعتذر بأن هذا قضاء الله على أن القاضى عنف المتهم لأنه لم يقف عند وقوع الحادث وحكم عليه بالحبس سنتين مع سحب الرخصة.

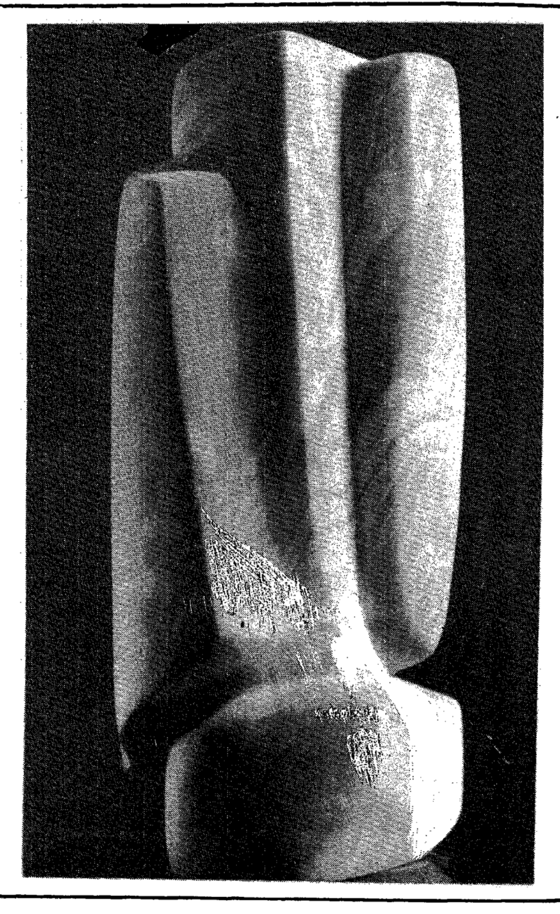
واقتيد عبده إلى السجن فحلقوا شعره وصفعوه لعدم فهمه الأوامر سريعا ثم زجوا به في الزنزانة مع مسجونين جديدين فلما قص عليهما قصته أخذا يلومانه ويسخران من تحمسه لسيده وتضحيته بنفسه وبعائلته في سبيل رجل فاسد وامرأة خليعة.

بعد قرابة عام من الحوادث السالفة كانت كوثر تلعب الألعاب الرياضية في فناء المدرسة وتشترك مع باقي الفتيات في أداء الرقص التوقيعي واثنت الناظرة على الفتيات المتفوقات وقلدت كوثر ميدالية لبستها إلى جوار الشرائط التى تدل على تفوقها العلمي ، فلما جاء ظهر الخميس أسرعت إلى المنزل تريد أن تقص على شقيقتها هذا الخبر السار ولكنها وجدتها مغتمة مما تقاسيه في هذا المنزل من سوء المعاملة ثم دعت كوثر إلى مصاحبتها لزيارة خالتهما حسنة بحلوان ليهربا ساعة من جو هذا البيت.

وسافرتا إلى حلوان في قطار الديزل وأخذتا تتحدثان عما تشاهدانه في الطريق مثل ليمان طرة ومصنع الأسمنت وأعمدة اللاسلكى ومصنع السكر... ورحبت بهما خالتهما وبعد برهة حضر شاب من أقرباء زوجها وهو فايق أفندى فقدمته إليهما وأخذ يحدثهما عن إخفاقه في التوظف في الحكومة بسبب المحسوبية وعن التوظف في الشركات لأنها تفضل استخدام الأجانب باعتبار أنهم يتخاطبون باللغات الأجنبية ثم قص عليهما أنه يفكر في بيع بضعة الأفدنة التى ورثها عن والده والقيام بمشروع حر.

وعادت فاطمة وكوثر إلى منزلهما فأبدت عواطف ملاحظة على تغيبهما في الليل فانتهرتها كوثر بعنف وأسكت همام زوجته فسكتت وقد فهمت الأمر فقد كان يحدثها منذ لحظة أنه يطمع في مساعدة البدراوى بك عمدة البلدة المجاورة في الانتخابات وأن ذلك لن يكون أكيدا إلا إذا ارتبط به بصلة النسب فإن البدراوى شاهد كوثراً وأبدى إعجابه بها وألح بفكرة الزواج منها.

ونقل همام الخبر إلى كوثر طالبا منها أن تفرح وتبتهج فإن البدراوى بك واسع الغنى وعنده لقب بك رسميا وأنه رجل محترم يفخر أن يقدمه إلى فاضل بك ورفضت كوثر هذه الفكرة بقوة مبدية أنها حين تفكر في الزواج ستبحث عن زوج لا عن مال ولقب فاغتاظ همام وقال يظهر أن التعليم يفسد التفكير ولذا فلن



أدفع مصاريف مدرستك بعد الآن.

وقد أيدت فاطمة شقيقتها في موقفها فأغرى همام زوجته بمضايقتها حتى تغادر المنزل فيسهل عليه التأثير على كوثر وسرعان ما عادت فاطمة للإقامة بالدوار.

وامتنع همام فعلاً عن دفع المصاريف المدرسية ، وعلمت كوثر بما ينتظرها من سوء المصير فجلست في سريرها بعنبر النوم شريدة الذهن وإلى جانبها تلميذة صديقة لها تواسيها في مصابها، فلما اصطفت التلميذات في طابور الصباح نادت الناظرة كوثر وأخبرتها بأن المدرسة قررت فصلها من سلك الطالبات وأنها لم تكن تستطيع المطالبة لها بالمجانية لأنها تعرف أنها من أسرة غنية وأنها في الواقع لا تفهم معنى لهذا التصرف من أسرتها.

وانخرطت كوثر في البكاء فتأثرت الطالبات وطفر الدمع من عيونهن ، ثم صعدت كوثر فأحضرت ملابسها من العنبر وكتبها من الفصل وودعت تلميذات الفصل وداعا مؤثرا.

وعادت إلى المنزل فوجدت عواطف تبدى الشماتة بها فأخذت باقي ملابسها وغادرت المنزل إلى منزل خالتها بحلوان.

واستقبلتها خالتها بحنان الأم وقصت قصتها على فائق عند زيارته لها فتأثر وأبدى إعجابه بشجاعة كوثر ورجاها أن تعده صديقا لها ثم قص عليها أنه يشتغل الآن عاملا في جاراج وذلك إلي أن يتم تمرينه قريبا وأخذ يزورهم من وقت لآخر ثم أخبرها ذات مرة أنه قد وفق إلى استئجار جراج في شارع من أهم شوارع القاهرة وأنه سيدعو كوثر وخالتها قريبا لزيارته لأنه يعتقد أن ذلك "يجلب إليه السعد".

وذهبا لزيارته في الجراج فوجداه بالجاكتة الزرقاء فاحتفل بهما في الغرفة الخاصة بالإدارة وواتاه الحظ إذ كثر عدد الزبائن في ذلك اليوم فعد هذه الزيارة فألا حسنا ومازال يتردد على كوثر في حلوان وقصت عليه كوثر أنها تفكر في البحث عن وظيفة بمصلحة التليفونات فقال لها إنه يحوم عليه أن تفكر في ذلك وإنه قد فكر في مستقبلها ثم دعاها إلى مقابلته في عصر الغد في المنتزه الياباني (لأنه لا يشتغل يوم الأحد بعد الظهر) وقابلته هناك فأخذ يناجيها بحبه وخطبها إلى نفسه فأجابته بالقبول فأخبرها أنه سيعود مع والدته بعد نصف ساعة ليخطباها إلى خالتها رسميا وتركها وأخذ يعدو إلى منزله فجعلت والدته ترتدى ملابسها سريعا ثم استقلا عربة وقصدا إلى حسنة ومحبوب أفندى فتم الاتفاق على أن يكتب الكتاب بعد أسبوعين على أن تؤخر الدخلة بضعة أشهر.

وفوجىء همام بهذا الخبر فقصد إلى محبوب بحلوان واتهمه أنه هو الذى أغرى كوثر بهذا السلوك الشائن الذى ينافي تقاليد الأسرة ثم أخبر كوثر بأنه بصفته وصياً عليها يمنع هذا الزواج ويأمرها بالعودة معه إلى مصر فأخبرته أنها إذا كانت قاصرة في السن فإنها ليست قاصرة في العقل وأنه كان يريد أن يبيعها بين الرقيق وأنه إذا وقف في سبيلها فستطلب الحجر عليه لتبذيره ثروته وثروة أخيه وأخافه هذا التهديد فتركها وشأنها وعاد وهو يجر أذيال الخيبة.

ثم قصد إلى جراج فايق وطلب إلي فايق أن يعدل عن هذا الزواج لأنه يضر بمستقبل شقيقته فأجابه فايق إن الذى يضر بمستقبلها إنما هو زواجها برجل هرم لا تستطيع أن تحبه.

وأمسى فايق يتنزه مع كوثر كل يوم وذهب معها ذات يوم إلى المرصد وتمتعا بالنظر إلى الكواكب من خلال المنظار وقصت عليه في الطريق أنها تلقت خطابا من شقيقتها فاطمة تخبرها فيه أنها قادمة مع شقيقها خالد وخادمتها مرجانة لحضور كتب الكتاب وسيحضرون معهم بعض الهدايا.

وتم عقد الزواج في حفل صغير وأخذت مرجانة تغنى وترقص ابتهاجا بزواج سيدتها.

نشبت في البلدة معركة انتهت بزج المتعاركين في السجن فقابلهم السائق عبده وسألهم عن أخبار زوجته فأخبره

أحدهم أنها غدت خليلة لهمام فلما علم رفاقه بالغرفة بذلك أخذوا يسخرون منه حتى ناموا وظل هو مسهداً لا يغمض له جفن.

وتوجه فى الصباح إلى الباشسجان وأخبره أنه يريد أن يشتغل مع الأوردى بإصلاح الطرقات خارج السجن فأجابه الباشسجان إلى طلبه.

وخرج عبده فى الصباح مع فريق من المسجونين يحملون أدوات العمل ويحرسهم أو مباشى وسجانان مسلحان وعند وصولهم إلى الطريق الزراعية شرع المسجونون فى العمل.

وجاءت فلاحة جميلة تملأ جرتها من الترعة المجاورة للطريق وهي تغنى واقترب منها الأومباشى وأخذ فى مغازلتها وأقبلت سيارة شحن من بعيد فالتفت عبده حواليه فوجد رجلا يستحم وملابسه إلي جوار الشجرة فارتدى جلبابه وقفز فى السيارة فابتعدت به دون أن ينتبه إليه أحد.

وخرج الرجل من الماء فارتدى ملابسه التحتية وأخذ يسأل عن جلبابه فتبين الأومباشي هرب المسجون فسقط في يده ثم أبلغ الأمر إلى مأمور السجن فأبلغه هذا إلى مأمور المركز فأبلغه هذا إلي النقطة بإشارة تليفونية طالباً مراقبة منزل المتهم.

وفى خلال ذلك كان عبده قد قفز من السيارة بقرب البلدة وسار متسللا بين المزروعات حتى يبلغ منزله وهو يخفى وجهه بعض الشيء.

ودخل المنزل فوجد زوجته ناعسة تغنى وهى مرتدية قميصاً حريرياً فجذبها من شعرها وواجهها بالتهمة فصارحته وهى تبكى بأنه هو المتسبب فيما حدث لأنه ذهب إلى السجن برجليه وتركها بين براثن ذلك الوحش الذى سلط عليها الجوع حتى باعت حليها ونحاسها ثم اضطرت إلى الخضوع عندما مرضت ابنتها ولم تجد دواء لمعالجتها فأسلمت نفسها إلى همام فبكي عبده وقال لها ليتها ماتت. ثم أخبرته أن لديها مفتاح الباب الخلفي الذي أنشأه همام فى الدوار لدخول عشيقاته من الفلاحات وأنه ينتظر قدومها الليلة فأمرها عبده أن تذهب فى الميعاد وخرجت ناعسة فى ظلمة الليل وزوجها يسير خلفها وقد وضع العباءة فوق رأسه ودخلا إلى الدوار وتقدمت إلى همام فرحب بها واحتضنها وقبلها وتقدم منه عبده فدهش همام ولكنه تمالك جأشه وسأله عبده هل هذه هي معرفة الجميل فأجابه همام ساخرا وخلع عبده العباءة والجلباب وبدا فى ملابس السجن وقد أخرج سكينا فارتعب همام وحاول الهرب ولكن عبده قبض عليه وطعنه طعنات قضت على حياته.

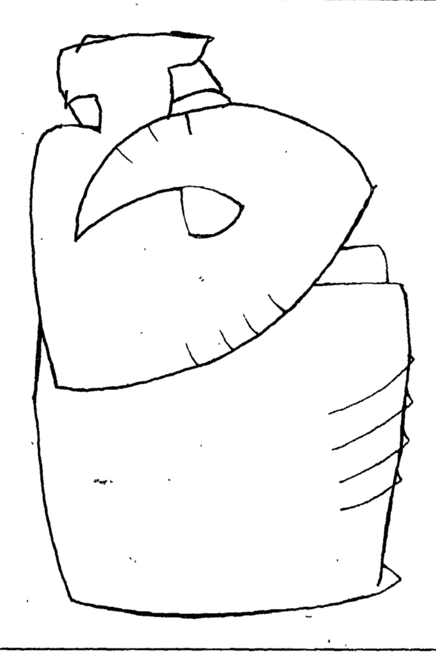
ثم فتح عبده الباب وصاح بالمارة مفاخراً أنه قتل المجرم الذى ظل خارج السجن حين كان هو البرىء داخله فتجمهر الناس وصفر الخفراء وقبضوا عليه ثم قدم المخبر السرى الذى أرسلته النقطة لمراقبة منزل المسجون الهارب ولكنه جاء متأخرا.

وحضرت كوثر وفائق فى اليوم التالى وحضرت عواطف مع والدها تهين كوثر وتلقبها بحرم الميكانيكى وترمى فاطمة بأنها أصل الشؤم ثم قالت لها لماذا أنت باقية هنا؟ إن الذى كان يأويك قد مات بسبب شؤمك فارحلي من هنا.

فاستشارت فاطمة خادمتها مرجانة ثم قصدت إلى وكيل النيابة في غرفة كاتب الزراعة يحقق في جريمة القتل فقصت عليه قصتها وهى تبكى فعمد حضرته إلى سؤال للغلام نبيل عن حادثة سرقة الخزانة.

ثم سأل المعلم جريس وراجع دفاتر الحسابات الزراعية فأرشد المعلم جريس فيها إلى ما يثبت تسلم الدائرة مبلغ أربعة آلاف جنيه التى سرقت من الخزانة ثم سأل الطبيب الذى كان يعالج الحاج بسيونى فأخبره الطبيب أن الحاج كان فى العام الأخير من حياته في حالة سيئة من ضعف الصحة وفقدان الإرادة وسأل وكيل النيابة خالد ومرجانة وغيرهما.

ثم أحضر وكيل النيابة أفراد الأسرة وأثبت لهم أن المرحوم همام سرق الخزانة وبدد شطرا كبيرا من أمواله وأموال أخيه وأن هذه الأموال يجب أن تعاد إلى الورثة قبل تقسيم تركته ثم أوضح لهم أن



المبايعة الصورية التى كتبها المرحوم الحاج بسيونى تعتبر لاغية من الوجهة القانونية وينبغى أن يعاد تقسيم تركة الحاج بسيونى حسب أصول الميراث الشرعى وفى هذه الحالة يكون نصيب المرحوم همام معادلاً لما أنفقه من ماله ومال أخيه والمال الذى سرقه من الخزانة وبهذا لايبقى لورثته شيء.

فتقدمت عواطف إلى وكيل النيابة وسألته وهى تشير إلى ابنها وما ذنب هذا فأشار وكيل النيابة من النافذة إلى عدد كبير من الأطفال يجمعون القطن وسألها وما ذنب هؤلاء ؟ ثم نصحهم بالاتفاق صونا لسمعة الأسرة فاتفقوا على أن يعطى منزل همام بمصر إلى ابنه ويعطى عواطف ألف جنيه ويعاد تقسيم الباقى من تركة الحاج بسيونى بين الأشقاء وأخبرت كوثر زوجها أنها ستقدم له الضمان الذى كان يتمنى الحصول عليه لنيل توكيل شركة السيارات الأمريكية.

الصراع بين الرقابة والنقاد في الصحافة السينمائية في العشرينــات والثلاثينات

سيدى قلم المراقبة

فريدة مرعى

لم تكن انجازات ثورة سعد زغلول عام ١٩١٩ هى رفع الحماية البريطانية وإعلان الاستقلال وظهور أول دستور مصرى وأول وزارة دستورية منتخبة انتخابا حرا فقط بل كانت الانجازات أكثر من ذلك بكثير . فقد أدت هذه الثورة إلى إذكاء الروح الوطنية وإلى المطالبة بصناعة وطنية والتطلع إلى الدخول فى زمرة البلاد المتقدمة والدعوة إلى مجتمع مدنى وانتشار التعليم ومشاركة النساء للرجال فى بناء مصر الحديثة، وظهور صحافة مصرية تعبر عن الأمانى الوطنية للشعب المصرى.

كانت الأرض ممهدة لظهور أول مجلة سينمائية مصرية، مجلة تطالب بصناعة سينمائية مصرية وبشركة إنتاج مصرية وبممثلين وممثلات مصريين. وبينما انبثقت الصحافة السينمائية من أحضان الحركة الوطنية ، كانت الرقابة مرتبطة ارتباطا كليا بالاحتلال الانجليزى وتتبع وزارة الداخلية. وكان الرقيب دائما أجنبيا بحجة أن "الرقابة فن لم يعرفه المصريون بعد" وبالتالى كان يعبر عن المصالح الاجنبية وينظر بعين العطف إلى كل ما هو أجنبى، يصم آذانه ويغمض عينيه عن مصلحة مصر. لذلك كان الصراع على أشده بين النقاد المصريين وبين الرقابة. وهو صراع اشترك فيه القراء فى أحيان كثيرة ، شاكين للنقاد وطالبين الحماية مما يفعله الرقيب الأجنبى فى مجتمعهم الشرقى. ورغم أن هذا الصراع كانت نتيجته محسومة لصالح الأقوى وهو الرقابة التى كانت تساندها الحكومة فإن النقاد لم يكفوا عن خوض المعركة التى ظلت تزداد حدة حتى تحولت فى النهاية إلى صدام شرس سخر فيه النقاد من الرقيب سخرية مرة وواجهوه بكل شكوكهم واتهاماتهم بأنه يعمل لصالح المحتل الانجليزى ولا يراعى صالح مصر .

ستتعرض هذه الدراسة لثلاث مجلات سينمائية هي: الصور المتحركة، ومعرض السينما، وفن السينما، علما بأن هناك مجلات سينمائية أخرى ولكنها لم تتعرض لقضية الرقابة مثل: أوليمبيا السينماتوغرافيا، وعالم السينما.

ظهر أول خبر عن الرقابة في الصحافة السينمائية المتخصصة في العدد الثاني عشر من مجلة "الصور المتحركة" الصادر في ٢٦ يوليو ١٩٢٣،ص١٨. فقد أرسل أحد القراء ويدعى فرج جبران من حلوان، رسالة إلى "برلمان الصور المتحركة" وهو أحد الأبواب الثابتة في المجلة التي أنشأتها خصيصا للقراء لكي يكتبوا فيها آراءهم وانتقاداتهم. يقول الكاتب في رسالته: «ألا يجدر بحكومتنا أن تراقب الشرائط التي تسمح بعرضها في البلاد فلا تسمح بعرض الشرائط المحتوية على مناظر تخجل من رؤيتها الفضيلة وتفسد أخلاق الشبان مثل رواية تاييس. ألا يحسن أن تصادر الموجود منها الآن بدلا من ترك الحبل على الغارب».

وفي هذا العدد ٤٢ الصادر بتاريخ ٢١ فبراير ١٩٢٤، أرسل قارئ آخر من العطارين، اسمه محمد الجمل رسالة إلى باب "دائرة معارف السينما: الأسئلة والأجوبة"، يشكو من فيلم "لاجارسون" أو الفتاة المترجلة الذي عرض في القاهرة ويصفه بأنه يجمع كل المخزيات. ويعلق الناقد، والذي لم تسمح ظروفه الصحية بمشاهدة الفيلم:« وإذا كان الشريط يجمع مناظر المخزيات فكيف سمح الرقيب بعرضه في مصر؟». ومايلبث أن يشارك بقية القراء في قضية هذا الفيلم بالذات، فيجيب الناقد على القارئ أحمد عزت، من مدرسة الخديوية: «هذه هي المرة الثانية التي يصلني وصف مخز لهذا الشريط فلماذا لم تحتج وتكتب في البرلمان (يقصد باب برلمان الصور المتحركة)، ولكن لحسن حظ أصحاب هذا الشريط أني مرضت ولم أره وإلا كنت أقمت على الرقيب وعليهم حربا عوانا إذا صح ماتدعيه عليهم» (عدد ٤٣. ٢٨ فبراير ١٩٢٤). ولا نعرف ما الذي ردعاه القارئ أحمد عزت بالضبط، فلم يكن من سياسة المجلة نشر الرسائل وإنما كانت تنشر الإجابات فقط توفيرا للمساحة تاركة لفطنة القارئ فهم السؤال أو التعليق. ولابد أن أحمد عزت كان يتهم الرقابة بسوء النية أو بالتآمر مع الشركة التي عرضته. كما يكتب القارئ محمد حجازي، من باب الشعرية، يصف الرواية بأن مؤلفها أو مخرجها لم يدع «نوعا من التهتك والفجور والفساد إلا زانها به.. لقد حرم مؤلفها من وسام (اللجيون دو نور) الذي كان ممنوحا له من الحكومة الفرنسية فلماذا نسمح لرواية رفضتها بلادها أن تجد مجالا لعرضها هنا»، ؟ويطالب بمصادرة الفيلم وإيقاف عرضه (عدد ٤٦. ٢٠ مارس ١٩٢٤). ويكتب القارئ محمد أحمد سليمان، من الإسكندرية، غاضبا لأن بعد كل هذه الاحتجاجات والحملات الشعواء التي أقامها القراء حول الفيلم، فإن دار السينما التي عرضت الفيلم للمرة الأولى، قد قررت أن تعرضه للمرة الثانية مدعية أن هذا قد تم بناء على طلب الجماهير. ويعلق معرضا بالرقابة "فماذا تريدون بعد ذلك من إهمال الرقباء» (عدد ٤٨. ٣ إبريل ١٩٢٤).

وإذا كانت الرقابة قد اتهمت في مجلة "الصور المتحركة" بالإهمال والتهاون، وربما بسوء النية والتآمر، فإنها في مجلة "معرض السينما" (الاصدار الثاني، عام ١٩٢٧) قد اتهمت بالجهل وعدم القدرة على التمييز. ففي الوقت الذي تقص فيه من فيلم ذي مستوى فني عال فتشوهه مثل ماحدث لفيلم "أحدب نوتردام"، فإنها تتساهل مع فيلم "جهنم دانتي" رغم أنه يحوي الكثير "من المناظر المخزية" ويشرح الناقد في مقالته المعنونة "الرقيب السينمائي في مصر" بأن المشكلة هي أن الرقيب أجنبي مع أنه يجب أن يكون مصريا لكي «يكون ملما تمام الإلمام بأحوال البلد.. ومتى كان ملما بذلك أصبح الوطن في مأمن من عرض الشرائط التي تتنافى مع شعائره وعوائده». ثم يعلق الناقد ساخرا «ولكن أنى يكون للرقيب الحالي الإلمام بأحوال بلادنا وشعائرها الشرقية وهو غربي؟

وهل ينتظر مثلا، أن يكون الرقيب السينمائي في أمريكا شرقيا؟ ». وهو لا يكتفي بالمطالبة برقيب مصري ولكنه يؤلب النقاد ويدعوهم لأخذ موقف ضد هذا الرقيب الجاهل الذي يشوه الفن الجيد بمقصه «وهذا ما يحدو بنا- ونحن قائمون لإعانة هذا الفن - إلى أن نقف أمام هذا الرقيب وجها لوجه لإيقافه عند حده ذودا عن حقوق فننا». ثم يتساءل في شك « فهل يبغي رقيبنا بما يفعله مصلحة البلد؟ الجواب على ذلك يمكن الوقوف عليه إذا راجعنا في مخيلتنا المناظر المخزية التي ظهرت في رواية (جهنم دانتي) ورواية (لاجارسون- المرأة المترجلة) ورواية (ماشيست في جهنم) ثم يعلق في نهاية المقال: «هل يصعب على المصريين درس فن الرقابة؟ ليس هناك صعب متى كان هناك وطن ينادي أن اقتحموا هذه الصعاب في سبيلي» (عدد ١٧،١ يوليو ١٩٢٧). ثم عادت« معرض السينما» في إصدارها الثالث عام ١٩٢٩ للمطالبة بتمصير الرقابة ، ليس حفاظا على الأخلاق فقط، وإنما حرصا على كرامة الوطن متمثلة في دينه. كتب عز الدين صالح مقاله بعنوان "لفت نظر" يعترض فيها على وكلاء شركات السينما الأجانب في مصر وعلى أصحاب دور العرض الأجانب الذين لايقيمون وزنا لكرامة الشرقي «بل هم بالعكس يعملون على امتهانها» لأنهم يعرضون كل ما يصل إليهم من أفلام حتى لو كانت مهينة للمصريين الذين يعيشون بينهم وفي خيرهم، «فقد ظهر بالقاهرة في الأسبوع الماضي فيلم يمثل رحلة قامت بها بعثة فرنسية حيث حطت رحالها في ضيافة أحد السلاطين الوطنيين وكتب في أحد مناظرها «إن القرآن يحظر رؤية السلطان وهو يأكل» ولا ندري كيف مر شريط كهذا على قلم المراقبة ولم يحذف منه على الأقل تلك الجملة التي تهين دين الدولة؟ ولعل وجود موظف إيطالي على رأس قلم مراقبة الأفلام هو الذي جر إلى هذا الإهمال ، لذلك فنحن نرجو الحكومة أن تضع في هذا المركز أحد أبناء مصر المتنورين الذين يعرفون أخلاق أهل بلادهم فلا يتساهلون فيما يدعو لهوانهم» (عدد ٩و١٧ مارس ١٩٢٩).

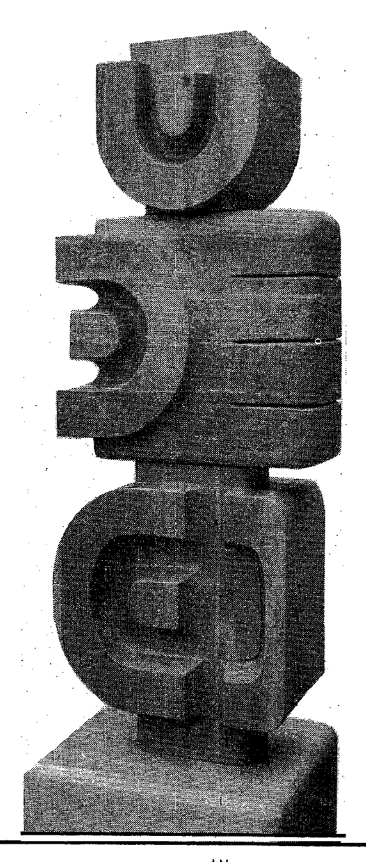
ظلت قضية الرقابة محصورة في مجلتي "الصور المتحركة" و "معرض السينما" إما في حدود الحفاظ على المستوى الفني للفيلم أو الحفاظ على الأخلاق والفضيلة، ومراعاة عوائد الشرقيين ودينهم مما يستلزم تمصير الرقابة. ولكنها لم تلبث أن أخذت منحى آخر حين أنشأت جماعة النقاد السينمائيين مجلة "فن السينما" لتكون لسان حال الجماعة. في هذه المجلة فتح النقاد النيران على الرقابة ، كما كشفوا للقراء البعد السياسي لقضية الرقابة.

كانت أول مقالة عن الرقابة في مجلة "فن السينما" في العدد الأول الصادر في ١٥ أكتوبر ١٩٣٣. كانت المقالة عبارة عن رسالة طويلة موجهة إلى (مفوضياتنا في الخارج وقلم المراقبة في مصر)، وتحمل عنوان «كرامتنا تهان في أفلامهم فماذا فعلنا لنصونها». وهي مقالة طويلة مليئة بالغضب والدهشة من المخرجين الأجانب الذين يأتون إلى مصر ويطلبون المساعدة في تصوير الأفلام بحجة أنهم جاءوا إلى مصر لينقلوا إلى العالم الغربي ما وصلت إليه من تقدم وحضارة. فالمخرج الأجنبي يأتي إلى مصر ويقيم بين الناس ويرى بعينه ما في مصر من مظاهر التقدم الحديث، ولكنه حين يبدأ في إخراج فيلمه يغمض عينه عن مصر الحديثة ويذهب إلى الأحياء القذرة والمهملة فيصورها ليعود إلى بلاده ويعرض هذه الصور على العالم الغربي لا يهامه أن مصر كما صورها وأنها أبعد ما تكون عن المدنية الحديثة . والغرض الأصلي هو الربح على حساب الحقيقة. فهذه الشركات تأبى إلا أن نظهر في ذلك المظهر الحقير لتربح من وراء ذلك الأموال الطائلة ، فجمهور الغربيين لا يقبل على الأشرطة التي تدور حوادثها في الشرق إلا لأنها تحوي مشاهد وعادات غير مألوفة عندهم. ولو كانت المشكلة هي جهل المخرجين الغربيين بمصر وما فيها لهان الخطب ، ولكنه ليس الجهل بل سوء النية والخديعة والرغبة في الكسب ولو على

حساب الحقيقة. ويضرب الكاتب عدة أمثلة للأفلام التى صورت فى مصر وشوهت صورة مصر مثل فيلم «موسم فى القاهرة» و«ليلة فى القاهرة» . وقد يصل الأمر بالمخرجين إلى الاعتماد على الديكورات التى توهم المتفرج أن الفيلم صور فى مصر دون أن يكلفوا أنفسهم عناء الحضور إلى مصر والمشاهدة على الطبيعة، كما حدث فى فيلم "نيران القدر"، مما يدل على سوء النية والتعصب والأحكام المسبقة. وينبه الكاتب الجمهور أن شركات الانتاج زيادة فى الخديعة تلجأ لحذف المشاهد التى تغضب المصريين حين تعرض الفيلم فى مصر، ولكنها حين تعرضه فى الخارج تعرضه كاملا . ويلوم المفوضين المصريين فى الخارج على تهاونهم فى كرامة وطنهم وعدم التدخل لحذف المناظر التى تسئ إلى مصر، وخصوصا أن الحكومة المصرية تمد يد المساعدة لهؤلاء المخرجين وتكون النتيجة هو ذلك الغدر المشين . ويطالب الكاتب قلم الرقابة بمنع عرض هذه الأفلام فى مصر.

وفى العدد الثانى الصادر بتاريخ ٢٩ أكتوبر ١٩٢٣ يعود كاتب آخر للحديث فى نفس الموضوع، ويوجه الخطاب أيضاً إلى قلم مراقبة الأفلام وإلى مفوضياتنا فى الخارج . والمقالة/ الرسالة بعنوان : «المصرى.. متوحش فى أفلامهم!! وأشرفنا "قواد" أو زئر نساء" !! يتحدث الكاتب عن أحد الأفلام التى تحدث عنها الكاتب السابق وهو فيلم "ليلة فى القاهرة" يخبر القراء أن الاسم الأصلى للفيلم هو "المتوحش" والمقصود به بالطبع هو المصرى الذى صور فى الفيلم على أنه متوحش وقواد وزير نساء . وسبب تغيير اسم الفيلم أنه حين عرض فى انجلترا أثار النقاد الانجليز ثورة عارمة "لهذا اتبجح من الامريكيين".فاضطرت الشركة إلى تغيير الاسم. ويعلق كاتب المقال فى غضب «حكومتنا ساكتة، ومفوضياتنا لا يعنيها الأمر، وقنصلياتنا غارقة فى الحفلات وإجابة الدعوات، وقلم المراقبة عندنا لافائدة فى وجوده على الإطلاق.. لقد طال سكوت قلم المراقبة، وطال صمته، فما الحكمة فى وجوده إذن؟ » . ثم يوجه كلامه إلى المتفرج المصرى فى صيغة تحريضية حتى يقاطع هذه الأفلام «وأنت أيها المصرى، ستعرض هذه الرواية.. فى مصر. فهل تقبل أن تدفع ثمن اهانتك؟ هل تقبل أن تكون جبانا فوق ما صوفروك به فتدفع ثمن اهانتهم لك ليأخذوه ثم يكرروا الإهانة مرة أخرى ومرات! إنك مصرى، إفعل ماتمليه عليك مصريتك وكرامتك».

تواصل مجلة -"فن السينما" معركتها مع الرقابة فتنشر فى العدد الثالث الصادر فى ٥ نوفمبر ١٩٢٣ مقالة أخرى بعنوان «فى القذارة.. جاذبية!!! هكذا قال شنتسل» والمقالة موجهة كالعادة إلى قلم مراقبة الأفلام ومفوضياتنا فى الخارج. وشنتسل هو مخرج ألمانى أوفدته شركة أوفا إلى مصر لكى يخرج فيلم «موسم فى القاهرة». تحدث شنتسل إلى مجموعة من الصحفيين المصريين وادعى «أنه تعمد الحضور إلى مصر وتعمدت شركة أوفا أن توفده إلى مصر حتى تنفى عن مصر الصورة المشوهة التى تنشرها عنها الأفلام الأوروبية والامريكية»، أى أنه جاء ليخرج رواية «تشرف مصر والشرق، وتضع مصر والشرق فى المكان اللائق.شنتسل هذا كان يتعمد أن يصور أقذر حارة ليقول عنها أنها شارع من أهم الشوارع فى القاهرة المتمدينة الحديثة!». ويحكى الكاتب للقراء أن شنتسل هذا طلب إلى أحد الممثلين «أن يجلس القرفصاء إلى جانب باب المسجد ويمد يده بالسؤال!... وقلم مراقبة الأفلام يغط فى نومه ويترك هؤلاء الأوروبيين يصوروننا وحوشا وأجلافا دون أن ترتفع كلمة بالاحتجاج! وقيل لشنتسل هذا.. .. أليس فى شوارع القاهرة كلها شارع واحد يعجبك أو يعجب جمهور أوروبا الذى ستعرض عليه الرواية؟وفى تبجح عجيب يقول.شنتسل: إن جاذبية الشرق فى قذارته !!. هذه الكلمة كررها شنتسل بدل المرة. مرات فهل سمعها قلم المراقبة؟ فإذا فرضنا أنه لم يسمع بها فهاهو قد سمعها الآن... فماذا ينوى أن يفعل الآن.. ماذا ينوى قلم المراقبة أن يفعل بإذن الله؟



وماهي مهمة مفوضياتنا إذن؟.. كان الله في عون مصر "المسكينة". وفي نفس صفحة المقال تنشر المجلة خبرا صغيرا عن رفض قلم المراقبة عرض شريط جنازة المغفور له الملك فيصل عند وصول جثمانه إلى بغداد.

ومنذ العدد الرابع الصادر في ١٢ نوفمبر ١٩٣٣ ارتفعت نغمة السخرية من الرقابة والتنديد بل والتعريض بها. ينتهز الكاتب فرصة رفض الرقابة التصريح بعرض فيلم جنازة الملك فيصل لينهال على الرقابة بالسخرية المرة معددا سيئاتها. يكتب مقالته تحت عنوان: خطاب مفتوح إلى قلم مراقبة الأفلام: لم منع عرض شريط جنازة الملك فيصل؟ . يستعير الكاتب جملة "أجولييت.. ماهذا السكوت؟" من مسرحية روميو وجولييت لشكسبير ليخاطب الرقابة الحبيبة الساكتة دائما عن أي جواب، «طالما توسلنا يا سيدى قلم المراقبة.. وطالما رجونا أن يتكرم قلم المراقبة بكلمة تريح ضميرنا وتخفف من لهيب شوقنا! شوقنا إلى سماع صوت قلم المراقبة الحنون!.... دون فائدة ،رغم ما في هذا النداء من تذلل ومسكنة!!. هذا الهجر العجيب من سيدي قلم المراقبة يزيد في إصرارنا على أن نسمع كلمة.. كلمة صغيرة تطمئن لها النفوس الجازعة على "جولييت" الميتة!!. لقد قلنا أن رواية «موسم في القاهرة» وصمة في جبين مصر والشرق، وأنها... وأنها ...فماذا كان؟ كان إن سكتت جولييت عن الجواب!.. وقلنا أن رواية «المتوحش أو ليلة في القاهرة » تظهر المصرى بمظهر المتوحش السافل.. فماذا كان؟ كان أن سكتت جولييت عن الجواب!.. وقلنا أيضاً أن رواية "نيران القدر" تمثل أقذر حاراتنا كأنها كل ما نملكه من شوارع نظيفة واسعة.. فماذا كان؟ كان أن سكتت جولييت عن الجواب!.. وقلنا أيضا- مرة أخرى- أن شريط جنازة الملك فيصل لم يعرض وإن سيدى قلم المراقبة هو الذى أمر بمنع عرض الشريط . وتساءلنا : هل من سبب؟ أفي الشريط مناظر مخلة بالآداب؟.. هل يدعو الشريط إلى الشيوعية؟.. آه! هناك فكرة ثالثة من يدرى ؟ قد تكون هي السبب فعلا.. لابد أن سيدى قلم المراقبة رحيم القلب إلى حد بعيد. وهذه الرحمة.. الرحمة بالمصريين الذين سيتأثرون حين يشاهدون حزن الأمة العربية واضحا جليا فى الشريط .. وقلم المراقبة أرحم بالمصريين منهم بأنفسهم فكيف يسمح بعرض شريط يجدد أحزانهم أو يظهرها ويزيدها؟.. يا لسخرية القدر!.. يعرض الشريط فى بلاد الشرق جميعها إلا فى مصر .. يعرض الشريط في بلاد الغرب جميعا .. إلافى مصر؟ يشفق قلم المراقبة على أبناء بلده فيمنع عنهم الشريط!» وبعد أن ينتهى كاتب المقال من سخريته بالرقابة نراه يغير لهجته الساخرة فجأة فى نهاية المقال لتحمل صيغة التحذير: « سيدى قلم المراقبة... ليس فى الأمر هزل أو مزاح.. نريد أن نعرف سببا لمنع عرض الشريط.. سببا ما! فإن ماتردده الأوساط المطلعة يقلق المصريين جميعا، ويقلق الشرقيين جميعا أيضاً. ولن نصمت حتى يقول سيدى قلم المراقبة هذا السبب .. وفى القريب العاجل أيضا، أو نقول نحن السبب...» .

تصمت مجلة «فن السينما »في عددها الخامس عن الإشارة إلى الرقابة معطية الفرصة لقلم الرقابة للإجابة على كل الأسئلة التى طرحتها في الأعداد السابقة. وفى العدد السادس الصادر فى ٢٦ نوفمبر ١٩٣٣، تنشر خبر تكذيب قلم المراقبة لمنع عرض شريط جناز الملك فيصل.. ولكنها لا تنسى أن تعرض بالرقابة كالعادة «كانت مجلتنا أول من أشار إلى منع قلم المراقبة المصرى لعرض شريط جنازة الملك فيصل.. وها هو قلم المراقبة يدل على يقظته وعينه الساهرة فيرسل هذا التكذيب إلى كل الجرائد .. إلا مجلتنا». ولكنها بعد خبر التكذيب تنشر في نفس العدد مقالة طويلة موجهة أيضاً إلى قلم المراقبة ومفوضياتنا فى الخارج، لا تكتفى فيها بالهجوم التقليدى على الرقابة وصمتها على سمعة مصر المهانة في أفلام الغرب، مع ذكر كل اللقطات التى تسئ إلى سمعة مصر وتشوه

صورتها في الخارج، ولكنها أيضاً تهاجم دور الرقابة داخل مصر واستسلامها للضغوط الأجنبية بما يتنافى مع مصلحة مصر. تتهم المجلة الرقابة بالصمت أيضاً إزاء كل الأسئلة التى تدور في أذهان الناس. وتطرح المجلة أو تعيد طرح أسئلة محددة هي: هل للانجليز دخل في منع عرض شريط جنازة الملك فيصل؟. هل لوزير إيطاليا المفوض دخل في منع عرض رواية «حامل العلم» التى كانت ستعرض في سينما متروبول؟. سبب منع عرض فيلم "التعاون" الذى أداره فنيا محمد كريم، وعما إذا كان لوزير ايطاليا المفوض في مصر دخل في هذا المنع؟.

ولأن المجلة تعرف مقدما الإجابة. عن كل الأسئلة السابقة، وهي قد حذرت الرقابة في العدد الرابع بأن تكف عن صمتها وتجيب والإستقوم هي بالإجابة . لا تجد المجلة بدا من كشف كل الأوراق وتسمية الأشياء بأسمائها الحقيقية وتذكر بجرأة وصراحة تامة الأسباب الحقيقية لقرارت الرقابة «قلم المراقبة يصمت عن الإجابة، ويصر على الصمت... يصمت لنجيبه نحن! فليسمع إذا قلم المراقبة. ولتسمع الحكومة المصرية. ولتسمع مفوضياتنا وقنصلياتنا في الخارج». ثم يذكر الكاتب كل أسباب المنع والتى ترتبط بالطبع بالتدخلات الأجنبية. ولا ينسى أن يحذر في نهاية المقال بأنه لم يقل كل ما يعرف وأن « في الجعبة أشياء أخرى كثيرة».

أصرت الرقابة على تجاهلها لكل نداءات مجلة «فن السينما»، ويأست المجلة من استجابة الرقابة، فقررت أن تتعامل مع وزير الداخلية الذى تقع الرقابة تحت مسئوليته. في مقاله جريئة أيضاً نشرتها المجلة في عددها السابع الصادر في ٢ ديسمبر ١٩٢٣ بعنوان: مادام قلم المراقبة لا يسمع.. فإذا إلى معالى وزير الداخلية، ويحكي كاتب المقال للوزير في لهجة ساخرة معاناتهم مع الرقابة. «وقد حاولنا مرارا يامعالى الوزير أن ننبه قلم المراقبة إلى أشياء خطيرة تتعلق بعمله عساه يعيرها التفاتا فلم يفعل . وجئنا مرارا بأدلة مادية كان يجب أن يتحرك لها قلم المراقبة ولكنه لم يفعل.. وبكينا طويلا بل صرخنا ولطمنا الخدود وشققنا الجيوب يامعالى الوزير من أجل مصر المظلومة التى لا يريد قلم المراقبة إنصافها.. ولكن قلم المراقبة لا يريد أن يسمع يا معالى الوزير ، يعتمد الصمم يامعالى الوزير حتى اضطررنا إلى توجيه هذه الكلمة إلى معاليكم وكلنا أمل في قدرتكم على رد حاسة السمع إلى قلم المراقبة المذكور». ولا ينسى أن يعرض فقرات حوار فاضح في بعض الافلام الاجنبية التى تعرض في مصر والتى سمحت بها الرقابة دون أن تفكر في فتياتنا وشبابنا.

تصمت المجلة مرة أخرى في عددها الثامن عن التعرض للرقابة، إما لالتقاط الأنفاس أو لترى صدى الشكوى لوزير الداخلية، ولكن وزير الداخلية لم يكن يختلف كثيرا عن الرقابة التى تمثله ، وكان صممه يوازى صممها إن لم يكن أكثر . ولم تجد المجلة بدا من استمرار المعركة مع الرقابة مرة أخرى ، فكتبت في عددها التاسع الصادر في ١٦ ديسمبر ١٩٣٣، مقالة أخرى طويلة تتسم بالمرارة هذه المرة. كان عنوان المقالة: إلى قلم المراقبة .. والأمر لله. ويدل عنوان المقال على أن اليأس قد تسرب إلى نفوس المجلة ومحرريها ولم يعودوا يجدونفائدة في الحديث لا مع الرقابة ولا مع وزير الداخلية، وبالتالى فهم يسلمون أمرهم وأمر الوطن إلى الله . يثير كاتب المقال قضية حذف بعض المشاهد من أحد الأفلام الاجنبية ، وقد ظلت المجلة تطالب الرقابة في كل عدد بحذف بعض المشاهد التى تسئ إلى سمعة مصر في بعض الأفلام الاجنبية والرقابة لم تحرك ساكنا،بل وسمحت بعرض هذه الأفلام في مصر مع مافيها من مهانة . وفي اللحظة التى تتحرك فيها الرقابة لحذف بعض المشاهد من أحد الأفلام يتضح أن هذا الحذف يتم ليس حرصا على سمعة مصر، ولا حماية للفضيلة ، ولا مراعاة عادات وتقاليد البلد، ولكنه حرصا على تثبيت أقدام المحتل الانجليزى في مصر. ويصرخ كاتب المقال في مرارة: «ماذا فعلتم أيها الناس؟. ماذا فعلتم بالمناظر التى تصور

ثورة الصين ضد الأجانب فى رواية "شاى الجنرال ين". لم حذفتم هذه المناظر من الرواية؟..

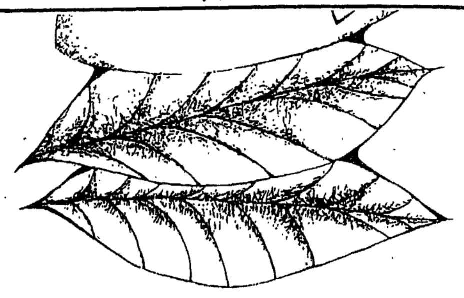
نريد أن نفهم سر هذه المتناقضات التى نعيش فيها.. هل خشى الانجليز أن يشهد المصريون كيف نكل الصينيون بالأجانب وكيف طردوهم شر طردة؟. هل خشى الانجليز أن يرى المصريون كيف أعمل الصينيون أسلحتهم كلها فى الأجانب وكيف قتلوهم وذبحوهم ليخلصوا من شرهم واستبدادهم؟

لما لم تسمع المجلة أى إجابة لا من الرقابة ولا من وزير الداخلية، تقرر أن تبلغ صوتها لمن هو أكبر منهم. تنتهز المجلة فرصة خطاب رئيس الوزراء والذى يشغل منصب وزير الخارجية فى نفس الوقت، والذى ألقاه بمناسبة افتتاح الدورة البرلمانية الجديدة، وعبر فيه عن سروره بأن علاقات مصر بالدول الاجنبية وخصوصا بريطانيا على خير حال من المودة والصفاء، كما عبر عن ارتياحه للجهود التى يبذلها ممثلو مصر فى الخارج للترويج للحاصلات المصرية. ترد المجلة على هذا الخطاب فى عددها العاشر، الصادر فى ٢٣ ديسمبر ١٩٣٣ بمقالة طويلة عنوانها: وزراؤنا المفوضون مهمتهم.. بيع البصل والطماطم!!. يتساءل صاحب المقال: «أهذه كل مهمة ممثلى مصر فى الخارج؟ أو هى فقط المهمة التى تستحق الذكر مع الارتياح اللازم؟... وسمعة مصر فى الخارج ياصاحب الدولة.. ألا تستحق الذكر حتى بدون ارتياح؟.. شركة انجليزية ياصاحب الدولة تتكرم علينا برواية "نيران القدر" التى تحط من كرامتنا وتشوه سمعتنا فتتكرمون بالإشارة بأن "علاقات مصر بالدول الاجنبية وعلى الأخص بالدولة البريطانية على خير حال من المودة والصفاء»!! ..ترى ياصاحب الدولة.. أى المهمتين أهم عند مصر؟ مهمة بيع "البصل والطماطم" والحاصلات المصرية فى الخارج، أو مهمة الدفاع عن كرامة مصر وسمعتها فى الخارج؟.. فما لكم ياصاحب الدولة تهملون هذه المهمة الدقيقة الواجبة فلا تذكرونها بكلمة... بكلمة صغيرة نطمئن بها على كرامتنا التى يهددها الأجانب فى كل مناسبة».

يستمر كاتب المقال فى حديثه إلى رئيس الوزراء فيفرق بين مهمة ممثلى مصر فى الخارج وبين مهمة الملحق التجارى الذى من أهم مسئولياته العمل على رواج المحصولات المصرية فى الأسواق الأجنبية. ثم يشكو ممثلى مصر فى الخارج لكسلهم وتهاونهم فى أداء مهمتهم، فلم يصدر أحدهم احتجاجا ولو بسيطا حين عرضت بالخارج الروايات التى تسئ إلى سمعة مصر. كما يشكو الرقابة التى سمحت بعرض هذه الأفلام فى مصر. وبعد أن يعدد كل الأفلام المشبوهة يتساءل:

«كيف يسمح صاحب الدولة لنفسه أن يقول فى ثقة واطمئنان أن العلاقات بين مصر والدولة الاجنبية على خير حال من المودة والصفاء؟. وهذا كله ياصاحب الدولة ألا يكفى ليعكر جو المودة والصفاء بيننا وبين الدولة التى تسمح بإهانتنا بمثل هذه الإهانات الوقحة الكاذبة؟»

فى نفس هذا العدد العاشر، ترد المجلة أيضا على رسالة من العراق كتبها أحد السينمائيين من بغداد، يعترض فيها على الفيلم المصرى "مخزن العشاق" الذى عرض فى بغداد وأنه لا يشرف مصر عرضه فى الخارج ولا حتى داخل مصر. كما يعبر عن أسفه وحزنه لعرض فيلم "سلمى" لطريقته فى إظهار العرب وعاداتهم وانحطاط معيشتهم" يعلق الكاتب على الملاحظة الخاصة بالفيلم المصرى بأن المجلة جاهدت كثيرا لتمنع عرضه «ولكن قلم المراقبة عندنا- كما تعلمون - يغط فى نومه الدائم: ولا حول ولا قوة إلا بالله. أما رواية "سلمى" فقد كان شأننا معها يثير الدهشة. طلبنا إلى قلم المراقبة منع عرضها فى مصر، وفعلنا كل ما نستطيع، كتبنا فى جرائدنا ومجلاتنا وتكلمنا فى محطات الراديو.. وأخيرا صادرها قلم المراقبة، ثم مضت مدة سمح بعدها قلم المراقبة لنفسه بعرض الرواية» أى أن الرقابة تتحايل فتصادر الفيلم تهدئة للخواطر ثم تعود



إلي عرضه بعد أن تهدأ الأمور.

كانت أخر مقالة نشرتها مجلة "فن السينما" فى صراعها مع الرقابة فى العدد الحادى عشر الصادر فى ٣٠ ديسمبر ١٩٣٣. لم تكن هناك وسيلة لكشف أساليب الرقابة فى مصر إلا بإعطاء نماذج عما تفعله الرقابة المحترمة فى الدول الأخرى ومن بينها انجلترا نفسها. كان عنوان المقالة: «قلم المراقبة الانجليزى لا يعترف "بالحب الحر" فيمنعه، والحكومة الألمانية تحتج لمجرد الشبهة فيقبل احتجاجها». يشرح الكاتب فى هذه المقالة الفرق بين الرقابة فى انجلترا وحرصها على أبناء بلدها، وبين الرقابة فى مصر وتهاونها فى حق المصريين. فقد عرض فى مصر فيلم (افتتان) «فلم يفعل قلم المراقبة عندنا شيئا سوى الموافقة على عرض الرواية، وهو عمل عظيم والله! رواية افتتان نفسها هى التى منع قلم المراقبة فى انجلترا عرضها لأن فيها "حبا حرا" لاتعترف به قوانين الاخلاق، ولا تقره الآداب الاجتماعية عند الانجليز على الأقل.. ماشاء الله! لقد بلغنا شأوا بعيدا فى ثقافتنا ومدنيتنا.. نحن نفهم "الحب الحر" فهما صحيحا ما من شك، أما الانجليز فلا يفهمونه... ونحن لا نجد ما يمنعنا من عرض رواية تعلم فتياتنا "الحب الحر" لأننا متمدينون ثقافتنا عالية علوا كبيرا، أما فتيات الانجليز فعقولهن قاصرة، ومدى إدراكهن محدود!!». كما يشرح الفرق بين مواقف ممثلى الدولة المحترمة فى الخارج التى تحرص على سمعة دولها وكرامتها فلا تسمح بأن تهان حتى ولو كانت هذه الإهانة مجرد نكتة فى فيلم وبين موقف ممثلى الحكومة المصرية المتخاذل. وينهى مقالته ساخرا «والأمر لله من قبل ومن بعد»!!ونصف عمرى كله لمن يتنبأ نبوءة صحيحة عن اليوم الذى سيصحو فيه قلم المراقبة والنصف الآخر لمن يقول عن يوم اليقظة عند الحكومة المصرية».

ومما سبق يتضح أن الصراع لم يكن بين النقاد والرقابة فقط، ولكنه كان أيضا مع الحكومة المصرية المتواطئة والمتهاونة والمتخاذلة فى حق الوطن. ولو لا هذا النوع من الحكام لما وجد هذا النوع من الرقباء. ولولا المشاكل التى صادفتها مجلة "فن السينما" لاستمرت المعركة مع الرقباء ساخنة وساخرة. ولكن "فن السينما" كان عليها أن تخلى الساحة وتتوقف نهائيا عن الصدور بعد العدد الثامن عشر الذى صدر بتاريخ ١٧ فبراير ١٩٣٤. فهل دفعت "فن السينما" ثمن جرأتها وشجاعتها، وكان عليها أن تسدد فاتورة الحساب كاملة حتى تكون عظة وعبرة للآخرين؟

الشاشة بين العسكر والحرامية

ماجدة موريس

إذا كان بعض السينمائيين يفهمون الفيلم السينمائى على أنه العمل الذى يقدم صراع العسكر فى مواجهة الحرامية، وأن ظهور هذين الفريقين كفيل بخلق التشويق والإثارة المطلوبة وحبس أنفاس الجمهور أكثر ومن ثم الفوز بأكبر قدر من حصيلة شبابيك التذاكر فإن هذا المفهوم لم يثبت فشله الكامل بعد مرور قرن على بداية السينما فى العالم وفى مصر. فما زالت مواجهة العسكر والحرامية هى أقوى موضوعات السينما وأكثرها جذباً للمشاهدين من خلال ما أطلق عليه اسم أفلام الأكشن. لكن تأمل تاريخ السينما المصرية يكشف عن أن حكاية "الأكشن" و"العسكر والحرامية" هذه ما هى إلا اكذوبة كبرى للترويج للسينما التجارية لأن ظهور العسكر فى غير هذه الأفلام كان هو الأقوى والأكثر تأثيراً وتعبيراً عن العلاقة بين العسكر وغيرهم من البشر سواء كانوا حرامية أم غير ذلك. ومن هنا تصبح الأفلام التى تعرضت لعلاقة العسكر بغيرهم من الناس هى الأفلام التي تعبر عن وجهة نظر السينما فى العلاقة بين السلطة والناس وليست العلاقة بين العسكر والحرامية، فالعسكر هنا هم ممثلو السلطة فى كل أنواع المشاكل والممارسات بينما الحرامية هنا هى تعبير مجازى عن كل الفئات الشعبية التى تواجه العسكر فى الأفلام المصرية.

ولأن رموز السلطة كثيرة من رجال السياسة إلى أصحاب المناصب الكبرى (من الوزير للعمدة) إلى سلطة البوليس السياسى سابقاً والمخابرات حالياً والبوليس بكل تخصصاته إلى سلطة رجال الدين ورجال العائلة ورجال المال الشرعى وغير الشرعي، فإننا هنا لن نستطيع التعرض لعلاقة كل أصحاب السلطة بالسينما المصرية ويصبح لاختيارنا سلطة "الأمن" أى البوليس معادلا لأهمية جملة (العسكر والحرامية)

فى تاريخ السينما. فالبوليس هو السلطة الأكثر بروزا فى السينما المصرية، ورجل الشرطة هو الممثل الدائم للسلطة على الشاشة منذ بدأت السينما المصرية .وفي فيلم (الزواج) الذى أخرجته وأنتجته ومثلته فاطمة رشدى عام ١٩٣٢ ينتهى الأمر ببطل الفيلم الأفاق لإحضار البوليس كسلطة قهر لزوجته لإحضارها لبيت الطاعة وهو ما لا يفعله البوليس فى الأفلام المصرية الحديثة لأن هناك أموراً أشد هولا وعنفاً لوجوده السينمائى مثل جرائم القتل والاغتصاب ومثل محاولة مواطن التمرد فى مجمع التحرير كما فعل بطل فيلم (الإرهاب والكباب) فاضطر وزير الداخلية للحضور بنفسه على رأس فريق من الرتب الكبيرة،،الذين كانت ذواتهم مصونة ومقاماتهم محفوظة فى ماضى السينما وحتى السبعينيات فقط.. ولأن السينما لا تعمل منفصلة عن السياسة ولا عن المناخ العام فإن تقديمها لصورة ممثلى السلطة وممارسات السلطة أيضاً جاء مرتبطا بما يحدث حولها سواء من منطلق التفاعل أو الرصد أو النفاق أو إعلان الموقف. وفي إطار هذا كله جاء تقديم ممثلى السلطة البوليسية فى السينما المصرية فى عدة درجات تعبر كل منها عن ملامح عديدة سنتعرض لها فيما بعد:

١- الدرجة الأولى: استخدام رجال البوليس بشكل هامشى فى لقطة أو عدة لقطات فى نهاية الفيلم لإرضاء الرقابة أو إبراء الذمة،حيث يظهر البوليس لكى يقبض على المتهم أو يحاصر القاتل.

٢- الدرجة الثانية: هى استخدام رجل البوليس بشكل يكشف عن فعل حقيقى داخل فى نسيج الدراما وبشكل متزن مثل أفلام (حياة أو موت) و(الرجل الثانى) و(ريا وسكينة) (فى بيتنا رجل).

٣- والدرجة الثالثة: هى استخدام رجل البوليس كشخصية درامية هامة فى تطورات الأحداث مع محاولة تحليلها وإبراز أكثر من بعد لها فى إطار الظروف المجتمعية الآنية مثل أفلام (أهل القمة) و(اللعب مع الكبار) (غروب وشروق) (الكرنك) (بداية ونهاية).

٤- الدرجة الرابعة من التعامل بين السينما المصرية وبين سلطة البوليس هى استخدام رجل البوليس كمحور للدراما نفسها مثل (زوجة رجل مهم) و(البرئ) و(الباشا) و(ليل وقضبان).

متى يأتى البوليس؟

من البداية.. فإن أشهر ملمح لدور ضابط البوليس منذ ميلاد السينما هو ذلك الضابط الذى يحضر فى النهاية للقبض على العصابة بعد أن تكون الدراما قد وصلت إلى أقصى درجاتها وذروتها وهنا يختلف توقيت هذا التدخل السلطوى، فإما أن تكون نهاية هامشية تماماً (من الدرجة الأولى) حتى لا يقال أنه مجتمع بلا سلطة تحميه أو تكون نهاية منطقية وحتمية تكشف عن دور أهم لضابط البوليس فى دراما الفيلم .وعبر الرحلة السينمائية الطويلة فى مصر ظلت شخصية الشرطى بكل رتبه لا تتجاوز هذا الاستخدام إلا قليلاً ولكن هذا القليل هو غايتنا الآن لأنه يعبر عن مقدرة فائقة للعديد من السينمائيين على فهم واستيعاب ممارسات السلطة فى إطار متغيرات الزمن والسياسة ووعى فائق فى تقديم أهم هذه الممارسات ومتطلباتها بالإضافة إلى الأفلام التى استطاعت التعبير عن أفضل جانب لرجل السلطة كإنسان ومناضل والتجاوزات التى تصل بممثل السلطة إلى أقصى حالات الطغيان أو التسامح ومن هنا كانت السينما (والسينمائيون) هى الفن الأكثر مقدرة على التعامل مع السلطة برغم كل أنواع الرقابة.

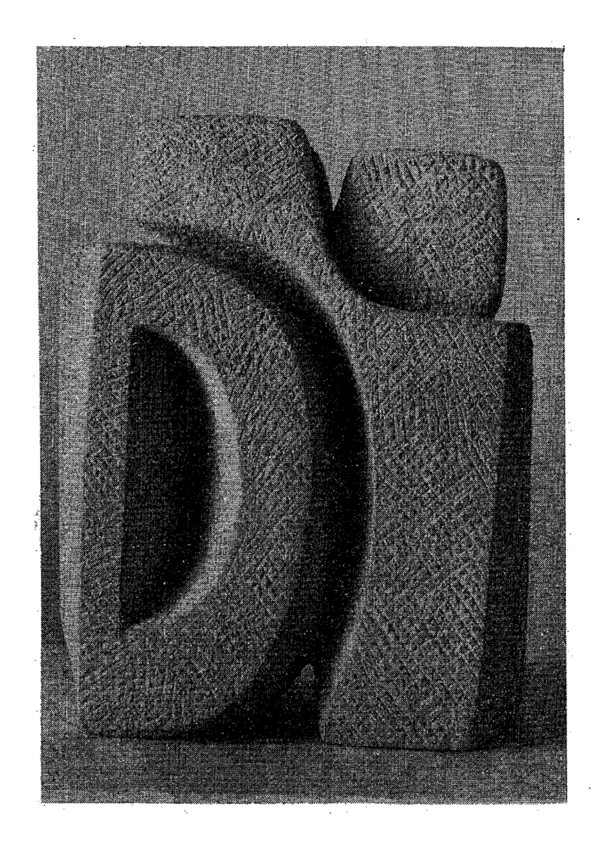
زمن الشاويش عطية

قدمت السينما المصرية الشرطة "ممثلا للسلطة من خلال كل درجاتها الوظيفية، عسكرى وشاويش وصول وضابط - مروراً بكل رتبة - حتى وزير الداخلية. لكن الملاحظ أنه بينما كانت هذه السينما تحتفى بالرتب الصغيرة فى مراحلها

الأولى (سلسلة أفلام اسماعيل يس وفترة الخمسينيات) فإنها في المراحل الأخيرة وحتى اليوم تتجاوز هذه الرتب الصغيرة لتقدم شخصياتها أساسا من الضباط وهو ما يمكن تفسيره بإدراك السينمائيين أن تلك الأهمية الاجتماعية لرجل الشرطة في كل رتبة، حتى أدناها قد انتهت وأصبحت مقصورة على الضابط فقط، فإذا كان للعسكري أهمية في الخمسينيات، وكذلك الشاويش، في عصر سلطة ثورة يوليو والاستقرار الاجتماعي والسياسي الذي جعل لوجود العسكري المصري في الشارع وخطواته المسائية وصيحته الشهيرة (مين هناك) قوة كفيلة بردع الخارجين على القانون فإن سلطة عصر الانفتاح وما بعده أنهت وجود هذه الرتبة البسيطة فلم يعد أحد يهابها، ولم تستطع أي رتبة بديلة أعلى مثل (أمين الشرطة) وتلك المعدات المتطورة والعربات المجهزة أن تحقق الأمن الذي كان، من هنا انتهى زمن الرتب الصغيرة على الشاشة مثلما انتهى في الحياة. وكذلك انتهى أسلوب من التعامل مع "رجل الأمن" كان مميزاً لعلاقة السينما مع أصحاب السلطة من ذوي الرتب الصغيرة، حتى لو كانوا أبطال الفيلم مثل الفنان (اسماعيل يس) الذي وضعته السينما المصرية دائما في رتبة صغيرة كممثل للسلطة عسكراي كان أو شاويشا أو صولا (في البوليس والبحرية والجيش والطيران وكمخبر سري) وتمتعت أفلامه وأفلام غيره في الخمسينيات بمساحة أكبر من الحرية و "البحبحة" التي لم تعد تتعامل السينما بها مع الضباط في المراحل اللاحقة. في أفلام (اسماعيل يس بوليس سري) ١٩٥٩ و(ابن حميدو) ١٩٥٧ و(اسماعيل يس في البوليس) ١٩٥٦ ويصبح اسماعيل يس هو رجل البوليس، العلني أو السري، الطيب القلب، الحسن النية، غير المنضبط، ففي فيلم (اسماعيل يس في البوليس) كان العسكري "سمعه" مكلفا بحراسة منطقة سكنية وعندما سمع البعض يصرخ أن هناك لصا وقع بصره على رجل بالطو وكوفيه فأخذ يطارده وكلما أفلت منه اشتد في مطاردته، وحتى يستطيع اللحاق به بدأ العسكري سمعه يتخفف من ملابسه التي تعوق حركته فخلع القايش والجاكيت والبنطلون وهو يلهث وراء ذي البالطو الذي تكتشف فيما بعد - في القسم - أنه ضابط مباحث متنكر كان قد كمن للقبض على اللص لكن العسكري الغبي تسبب في إفلات اللص منه، وأنه أي العسكري، لم يفهم أي إشارة حاول هذا الضابط أن ينبهه بها أنه ليس المقصود، وأنه رجل بوليس مثله!. وفي القسم يحاول الشاويش عطية - رياض القصبجي - أن يخفف ثورة الضابط لكنه يصمم على عقاب "سمعه" وأنه لا يصلح للعمل في الشرطة!. ومن الجدير بالذكر هنا أن الفيلم لم ينعت بطله بالغباء فقط وإنما بالتقصير والتأخير الدائم في مواعيد الحضور وطابور التمام مقدماً من هذه الأسباب ذاتها الأساس الذي تقوم عليه كوميديا الفيلم وهو بهذا - أي صانع الفيلم - يعلم أنه يسخر من رجل البوليس في سبيل هدف آخر هو خدمة النجم الذي يعود في نهاية الفيلم إلى الالتزام (ولكن يبقى غبيا وسبهلليا). وللأمانة فإن هناك سمات أخرى للعسكري والشاويش في الفيلم المصري في هذه المرحلة مثل الإخلاص الشديد للعمل وكذلك الإخلاص في الحب والطيبة والانسانية ودخول معارك عنترية من أجل الدفاع عن الحق ضد الخارجين عن القانون وضد المنافسين في الحب أيضا فقد كان العسكري في أفلام تلك المرحلة مرتبط بحبيبته ينافسه عليها آخرون.

سلم نفسك.. المكان محاصر

مع (الضابط) تعاملت السينما المصرية بقدر أكبر من الحذر والتحفظ فلا كوميديا هازلة تصل بحضرة الضابط إلى أن يخلع ملابسه وهو يطارد لصاً، ولا سخرية منه أو تقديمه كإنسان من لحم ودم وهفوات وهيافات مثلما حدث مع العسكري، وإنما تقديمه من بعيد لبعيد يقود عساكره، ويعطي التمام لرؤسائه



وينطلق في حملة للقبض على اللصوص والمهربين في نهاية الفيلم وهو ينطق بكلمات من نوع (سلم نفسك .. المكان محاصر) من أشهر من قام بهذه الأدوار على الشاشة فاخر فاخر ومحمود عزمي وعماد حمدي، لكن التعامل مع رجل البوليس بدأ يأخذ طابعا إيجابيا أكثر في عديد من الأفلام وإن ظلت هي الأقل في إطار العدد الذي تنتجه السينما المصرية سنويا لكنها مؤشرات على تقدم وعي السينمائيين في علاقاتهم بممثلي السلطة وممارساتهم .من المؤشرات فيلمان يعبران عن تجاوزات رجل البوليس، ولكن بشكل متناقض، ففي فيلم (حياة أو موت) لكمال الشيخ يتبنى ضابط الشرطة شكاوى مواطن يعمل صيدليا اكتشف أنه أعطى أب جرعة دواء خاطئة قد تقتل ابنته ويظل الضابط يسعى إلى منع الكارثة ويتجاوز حدود وظيفته إلى آفاق أكبر من المعتاد ويصل به الأمر إلى محطة الإذاعة التي أذاعت التحذير في الوقت المناسب. وعلى الجانب الآخر يقوم ضابط شرطة آخر في منصب رفيع هو عزمي باشا رئيس البوليس السياسي في فيلم (شروق وغروب) لكمال الشيخ أيضا بقتل زوج ابنته ومحاولة تلفيق تهم للزوج الجديد .الفيلمان يقدمان تجاوزات رجل البوليس برغم اختلافهما التام، وفيما بعد سوف تقدم السينما في الثمانينيات صورة أكثر عمقا وبشاعة لتجاوزات سلطة البوليس في تعاملها مع المواطنين من خلال أفلام مثل (الكرنك) و(البرئ) و(ليل وقضبان).

ضابط البوليس المناضل

إذا كان فيلم (حياة أو موت) يقدم تجاوز نبيلا من رجل الشرطة أنقذ به حياة طفلة فإن هناك أفلاما أخرى قدمتها السينما المصرية عن (الجانب المضئ) لدى ضابط الشرطة الذي يرتفع به من مجرد ممارس لمهنة إلى مفهوم يتجاوز الذات إلى الوطن والواجب ففي فيلم (ثمن الحرية) الذي أخرجه نور الدمرداش عام ١٩٦٤ يطلق الضابط المصري الرصاص على الضابط الانجليزي الذي قتل العديد من الأبرياء بحثاً عن قائد خلية تحارب الانجليز في القناة، وفي فيلم (بورسعيد) الذي أخرجه عز الدين ذو الفقار عام ١٩٥٧ يندمج ضباط الشرطة مع الكتائب الشعبية التي ذهبت تحارب قوات العدوان الثلاثي وفي فيلم (ريا وسكينة) لصلاح أبو سيف - ١٩٥٣ - يتنكر ضابط البوليس في شخصية صبي من المهمشين لاختراق العصابة حتي يقبض عليها، وفي فيلم (الرجل الثاني) إخراج عز الدين ذو الفقار ١٩٥٩ يتنكر ضابط الشرطة أيضا في دور شاب سوري حتي يقترب من الرجل الثاني ويكشف النقاب عن عصابة خطيرة برغم كل المخاطر، وفي أفلام أخرى عديدة تعلو قيمة الواجب على ما عداها من قيم في علاقة ضابط الشرطة بالفيلم والدراما لكن الانقلاب الأهم في هذه الصورة هو ما بدأ منذ فيلم (ليل وقضبان) الذي أخرجه أشرف فهمي عام ١٩٧٣ عن مأمور سجن عمومي - قام بدوره محمود مرسي - حيث استطاع الفيلم أن يقدم صورة دقيقة لشخصية تعادل السلطة بالديكتاتورية وفرض طغيان تتعامل به مع رعاياها سواء كانوا المسجونين أو أفراد السجن أنفسهم بقسوة وتجرد من الرحمة وتجاوز الفيلم هذه الصورة إلى الحياة الشخصية لذلك الضابط التي يطبق عليها نفس قواعد التعامل مع الآخرين حتي يكتشف علاقة بين زوجته وسجين أرسله إلي بيته من باب "الخدمة" بالأمر فينفذ انتقامه المروع فيه.

من (ليل وقضبان) إلى (البرئ)

في فيلم (الكرنك) لعلي بدر خان امتداد أكثر قسوة لشخصية مأمور السجن في (ليل وقضبان)، لكنها قسوة بلا جذور قوية مثلما الفيلم الأول وإنما تبدو هنا قسوة لذاتها لفرض أمر واقع على المشاهد، وبطلها هو رئيس المخابرات (كمال الشناوي) الذي يقوم بتعذيب عدد من الطلبة والطالبات الذي شاركوا في

مظاهرات الجامعة المصرية بعد نكسة يونيو مطالبين بمعرفة الحقيقة. التعذيب يمارس ببساطة لانتزاع اعترافات منهم ترضي رؤوس النظام (والمقصود به النظام الناصرى بالطبع الذى قدم الفيلم عام ١٩٧٥ لإدانته وتقديمه على أنه كان عصر التعذيب الأكبر)، ثم جاء الامتداد الثالث لوحشية البوليس في تعامله مع المواطنين في فيلم "البرئ" لعاطف الطيب (١٩٨٦) حيث يقوم مأمور سجن الواحات للمعتقلين السياسيين - محمود عبد العزيز - بالتعامل مع المعتقلين السياسيين بوحشية مجردة من الآدمية وللدرجة التي يسحل فيها أحد المعتقلين بعد ربطه بحبل في أرجل جواده حتى يموت. ومن الجدير بالذكر هنا أن كلا من (الكرنك) و(البرئ) برغم الاختلاف بينهما لقد اتفقا على تقديم وحشية التعامل بالنسبة لسلطة البوليس تجاه المعارضين السياسيين أيا كانت درجة معارضتهم بشكل صريح وحاد فهم - أى المعارضون- في الفيلمين إما طلبة وطالبات جامعة أو كتاب وصحفيون وأصحاب رأى بعضهم أراد فقط أن يفهم ما يحدث والبعض يتحفظ أو يعترض أو يخالف ولكن السلطة هنا - من خلال الفيلمين وضعتهم في نفس السلة وإن كان اتفاق الفيلمين على هذا واحد فإن (البرئ) تفوق في عمق رؤيته وتجريدها من الانحياز لإدانة عهد بعينه إلى إدانة الأسلوب والسلوك نفسه الذى من الممكن أن يتكرر في التعامل مع المعارضين، بل إن (البرئ) يكمل الدائرة في وعيه السياسي كفيلم عندما يقدم الوجه الآخر للسلطة الغاشمة وهي تمارس تعذيب أصحاب الرأى المخالف وفى نفس الوقت تضلل البسطاء ففى مقابل مأمور السجن المعتقل يقف أحد جنوده الذي جاء من الصعيد مجند اوترك فلاحة أرضه ليرتدى الزى الرسمي للجنود ويشارك في إساءة معاملة آخرين قيل له أنهم أعداء الوطن، ويظل يخلص بكل نفسه النقية في التعامل مع (أعداء الوطن) بما يستحقونه حتى يكتشف الخدعة الكبرى بمجئ أقرب أبناء بلدته إلى المعتقل متهماً بأنه من أعداء الوطن! من ناحية أخرى يكشف البرئ عن ازدواجية السلوك لدى قطاع من أفراد السلطة، فمأمور المعتقل القاسي الفاشي في تعامله مع المسجونين هو رجل شديد الرقة والعذوبة مع ابنته وفي ممارسته لحياته الخاصة في القاهرة، بل إنه شديد التسامح تجاه زوجته الغائبة دائما عن البيت وكأنه شخصان في رجل واحد وهى صورة مختلفة عن مأمور السجن في (ليل وقضبان) الذى يعيش شخصيته في السجن والمنزل بنفس ملامحها بلا تغيير.

زوجة رجل مهم

فيلمان كان ضابط البوليس هو العمود الفقرى لهما ومحور الدراما، الأول (زوجة رجل مهم) الذى أخرجه محمد خان - عام ١٩٨٨، والثانى (الباشا) الذى أخرجه طارق العريان عام ١٩٩٣، وشتان الفارق بينهما برغم أن بطلهما واحد هو أحمد زكى ، لكن بينما يمثل بطل الفيلم الثانى (الباشا) معظم لقطات الفيلم وهو في حيرة - ونحن معه - مما يحدث حوله ومحاولته تقديم صورة لتجاوزات المجتمع التى تفوق تجاوزاته هو كأحد أفراد السلطة فإن بطل (زوجة رجل مهم) يطرح تراجيديا رجل السلطة في تعامله مع الناس العاديين ويقدم الدليل على أن البداية المنطقية لتوتر العلاقة بينهما لا تأتى ممن لا يمارس السلطة وإنما من ممارسيها. ومن هنا تصبح حالة الرائد/ حسام ضابط مكافحة المخدرات في فيلم (الباشا) الذى نقل إلى إدارة (الآداب) استثناء لأنه خدم أحد أفراد السلطة في صراعه (وغلبه) تجاه قواد استطاع حماية نفسه بالرشوة مما اضطر الضابط إلى تركه وتركيز اهتمامه على مغنية شابة تعيش عالم الليل ويكتشف هو كم هى بريئة تحتاج إلى مساعدته فيتمركز عندها.

يقدم (زوجة رجل مهم) بطله المقدم هشام أبو الوفا في أقصى حالات إخلاصه لمهنته وهى - خدمة النظام وسياساته

التي يعتنقها في إطار تلقائية التبعية للسلطة، وفي الوقت نفسه يقدم تشريح لهذه العقلية التي تحمل كل ملامحا الفاشية بداخلها، فهي تعمل بلا فكر مستقل، تنفذ الأوامر وتتفوق في حرفية الأداء، العنف جاهز بداخلها وتستخدمه دائماً في كل الأمور ولديها شراهة متزايدة لنشر نفوذها عبر العمل من خلال قمة الولاء للرؤساء وقيمة الإزدراء للمواطنين والتعامل معهم بإعتبارهم متهمين من بائع الدواجن لبائع الجرائد والبواب إلخ..

حتى الزواج من فتاة جميلة يتحول لدى هذه النوعية من الضباط إلى محاولة اقتناص زوجة باستخدام الأبهة والنفوذ وسلطة المنصب ،ثم يتطور الفيلم ببطله إلى المرحلة التي تتغير فيها السياسات التي أزدهر وعلا نجمه في إطارها قمع مظاهرات ١٩،١٨ يناير ١٩٧٧) فلا يقدر على التلاؤم مع السياسات الجديدة، ولايقدر على تغيير إيماناته وقناعاته بأن ما كان يحدث هو خطأ، ويرفض انهيار عالمه مصرا على الإبقاء على وهم السلطة والنفوذ السابقين ومخفيا حقيقة الاستغناء عنه وعن زوجته باعتبارها الركن الوحيد الباقي من عالمه ، وعندما توشك الزوجة على الرحيل يقتلها وينتحر . وبانتحاره تصل السينما في علاقتها بممثل السلطة إلى درجة عالية من التعبير والفهم لتركيبة قطاع مهم من أصحاب السلطة البوليسية في مصر" لكنها مع ذلك لا تتأخر عن تقديم نماذج أخرى، بتركيبات أخرى مختلفة تعيش نفس الواقع وتعبر عن شرائح هامة من رجال السلطة هؤلاء الذين من الممكن إطلاق تعبير "المشاركون في نفس الهموم" عليهم مثل ضابط الشرطة في فيلم (أهل القمة) لعلى بدرخان الذى تؤرقه مظاهر التسيب حوله سواء من أسرته أو أخته أو الناس في الشارع ويصبح عاجزاً عن أداء مهمته بفاعلية لأنه وجد نفسه جزء أمن الأحداث في زمن الانفتاح وحيث ترتبط أخته بعلاقة حب مع نصاب يطارده الأخ الضابط .. وفي

فيلم (اللعب مع الكبار) لشريف عرفة ١٩٩٢ يعجز مقدم الشرطة عن حماية المواطن الذى تقدم له ببلاغ عن تجاوزات وعمليات فساد كبرى علم بها صديقه الذى يعمل في هيئة الاتصالات ، إن الضابط يعد المواطن بالحماية له ولصديقه، لكن الصديق يموت دلالة على أن حكومة المقدم وإمكانياته أقل من امكانيات الفساد المنظم وبهذا وضع الفيلم علامة استفهام في العلاقة بين السلطة والمواطن في التسعينيات، وقد كان من الممكن لفيلم (الباشا) أن يفعل هذا ويقدم رؤية هامة لتلك العلاقة بين رجل البوليس والمواطن والقوى الأخرى في هذه المرحلة لكنه افتقد الوضوح الفكرى وجاء مشوشاً راغباً عن التعرض لأى هدف كبير ، أخيراً يقدم (الإرهاب والكباب) لشريف عرفة - ١٩٩٣ - تطويرا لتلك العلاقة المأزومة بين السلطة والمواطن من خلال شخصية استثنائية على دراما الشاشة هى شخصية وزير الداخلية الذى يهرع إلى ميدان التحرير حيث يقع مبنى المجمع العملاق الذى حدثت فيه حالة "تمرد" واستيلاء على الموقع .. وبدلا من صورة "المأمور" الصامت المتغطرس في الماضى يبدو "الوزير" هنا متوترا قلقا بعيد عن رباطة الجأش المفترضة لمن كان في مثل رتبته ، يتفاوض بنفسه مع المواطن من جهاز اللاسلكي الذى يحمله ولا يستمع لكلمات أصحاب الرتب الكبيرة الذين يحيطون به بل ويسخر منها ضمنيا مصمما على العمل بنفسه .وفي عمق الصورة يعبر الفيلم عن التناقض بين استعراض السلطة لقوتها من خلال آلاف الجنود الذين انتشروا في المكان حاملين أسلحتهم متحركين بشكل يوحى باشتباك وشيك وبين الوزير وكبار الضباط في حالة هلع تنتهى إلى هدوء عندما يتضح أن للمتمردين مطلب شخصيا بسيطا وهو ما يعنى الانفصال بين المواطنين بكل مطالبهم الصغيرة الهامة ، وأيضاً الملحة ، وبين الشرطة بكل هيمنتها ،التي لا تتحرك جديا إلا إذا فسرت السلوك الجماهيرى على أنه تمرد وعصيان ، وغير هذا فلا شيء يهم!...

سينما الهامشيِّين والمهمَّشين

وليد الخشاب

لا يختلف متابعو السينما المصرية منذ الثمانينات على أن ظاهرة السينما الجديدة ، أو الواقعية الجديدة ، قد حملت فى طياتها بذرة أخرى، صارت الآن ظاهرة متميزة : أعنى بذلك تعدد الأفلام التى تقدم عوالم الهامش والتى تدور حول شخصيات مهمشة اجتماعياً، بما يمكن تسميته "سينما الهامشيين" أو "أفلام المهمشين"

المتن والهامش / تعريف:

لكى نحصر الظاهرة التى سنتناولها بالدراسة، سوف نبدأ بتعريف الشخصية الهامشية، علماً بأننا سوف نركز على الأفلام التى تلعب فيها تلك الشخصية الأدوار الرئيسية، وعلى المخرجين الذين قدموا تلك الشخصية مراراً ، فيما يشكل الظاهرة . الشخصية الهامشية إذن تعريف اجتماعى، لا درامى . فى كتابه عن الواقعية الجديدة فى السينما المصرية، يقدم سمير فريد التعريف التالى للهامشيين:"سواقط الطبقات" بالمصطلح العلمى ، الذين يعيشون خارج كل الطبقات ، وخارج كل المهن ، وخارج كل المؤسسات الاجتماعية مثل مؤسسة "العائلة" وغيرها، وفى عبارة واحدة خارج المجتمع" (١).

فى تصورنا أن الشخصية الهامشية تسمى كذلك ، لأنها على هامش طبقة (حاكمة أو متمتعة بثراء أو ثبات اقتصادي)، تتحلق حول هذه الطبقة لتلتقط منها رزقها ، مثل "حمامة" البائع السريح الذى يبيع التفاح ، للأثرياء طبعاً ، فى "حرب الفراولة" لخيرى بشارة، أو قد يكون الهامشى فى خدمة طبقة ، مثل "كاميليا" الخادمة فى "أحلام هند وكاميليا" لمحمد خان . يمكننا إذن أن نعرف الهامشى بمهنته ، أو بلا مهنته : فعلمه غير ثابت، لا يدر دخلاً منتظماً ،

وهو عمل مرهق وغير مجز، وهو عمل دوني بالمقياس التراتبي، وكثيراً ما لا يعمل الهامشي، أو كثيراً ما يتنقل من عمل لآخر "يلقط رزقه" مثل "صلاح" في مستر كراتيه "لمحمد خان حيث يعمل سائساً في جراج ثم مناديا للسيارات ومحترفا مستترا، للكارتيه. وأحياناً ما يلقط رزقه بطريقة غير مشروعة، مثل "عوض" في "سارق الفرح" لداود عبد السيد الذي يبيع المناديل الورقية ويسرق ملابس أخيه ويبيعها ويسرق العشاق الذين تستدرجهم صديقته العاهرة.

والشخصية الهامشية التي تقدمها السينما الجديدة توجد أحياناً على هامش المجتمع كله، بمعنى أن جميع الطبقات تلفظها، بحيث يتجمع الهامشيون ليشكلوا طبقة من المطرودين. كما أن الهامشي يوجد عادة على هامش المدينة. فالمجتمع يلفظه ماديا ومعنوياً وجغرافيا، ليسكن في أحياء عشوائية، على أطراف المدينة، تتسم بالفقر وغالباً بالقذارة، مثل عشوائيات المقطم في "سارق الفرح" لداود عبد السيد وربما كانت في تلال زينهم أو المقطم التي تبدأ وتنتهي فيها أحداث "كابوريا" لخيري بشارة. وقد يتسم الهامشي بشيء من الاندماج في الطبقة التي يعيش على هامشها، فيسكن على هوامل مبانيها، ثمثل "سيف" في "آيس كريم في جليم" لخيري بشارة، الذي يسكن في جاراج سيارة بالمعادي. أو "فارس" في "الحريف" الذي يسكن على سطح عمارة كبرى ويذكرنا بغرفة السطوح الشهيرة، التي كانت مسكن الطلبة و"مهمشي" الستينيات، والتي صارت في السبعينات وما تلاها "روف شيك".

مقالنا عن "الهامشيين" بالتعريف الاجتماعي بالأساس. لذلك نميزهم عن "المهمشين". ونعني بالمهمشين، المتمردين الذين يلفظهم من حولهم لأسباب فكرية في الغالب، أو ذوي الدخل الثابت المحدود الذين يسقطون من طبقتهم، لينزلوا درجات في السلم الاجتماعي وليلحقوا بشرائح أدنى في طبقتهم أو أدنى، بفعل الغلاء المتزايد. أمثلة المتمرد المهمش (الذي يحاول كشف الفساد) عديدة، منا "أحمد" المخرج الذي يحاول فضح سرقة قطن المحلج في "العوامة ٧٠" لخيري بشارة أو "عادل" الصحفي الذي يحاول الإيقاع بتاجر الفراخ الفاسدة في "الغول" لسمير سيف. ينتمي هذان النموذجان للطبقة الوسطى التي همش الغلاء شرائحها المتوسطة والدنيا، دون أن يطردها لهامش المجتمع تماماً. هذا حال الموظفين البسطاء من البورجوازية الصغيرة، الذين يشكلون معظم أبطال "عاطف الطيب": "علي" في "الحب فوق هضبة الهرم" و"إبراهيم" في "إنذار بالطاعة"، وكذلك حال الموظف البسيط "أحمد" في "الإرهاب والكباب" لشريف عرفة. وقد يتولد نموذج المهمش لاجتماع السببين: الفكري والاقتصادي، مثل كثير من أبطال رأفت الميهي: الطبيب الحكومي الذي لايجد مكانا ليتزوج فيه والذي يواصل بحثه عن الحرية مع بحثه عن الحب في "سمك لبن تمرهندي"، والمحامي الذي يتهكم على نظام العدالة أو اللاعدالة، الذي يمثل أحد أوجه غياب العدالة الاجتماعية التي تطحن طبقته المتوسطة، في "الأفوكاتو".

لن نركز إذن على من أسميناهم "بالمهمشين". لأنهم وإن كانوا ضحايا الظلم الاجتماعي والوحشية الرأسمالية مثلهم مثل "الهامشيين"، إلا أن حالهم أقل سوءاً فلهم أعمال ثابتة في العادة، وإن كان دخلها فقيراً، ولهم سكن داخل حدود المدينة، وإن كان متهالكاً وبسيطاً. والأهم من ذلك أن نسق القيم بينهم يقترب إلى النسق المتعارف على أنه يسود المجتمع. بينما نجد الهامشيين يكافحون يومياً من أجل مواصلة الحياة، بأبسط المعاني المادية، معنى توفير ثمن وجبة، وبالتالي فقيمهم قد تقبل السرقات الصغيرة والخيانات العابرة (والتي لا تعتبر في عرفهم عملاً سيئاً بالضرورة).

على أننا قد نجد في عالم من أسميناهم بالمهمشين في السينما الجديدة، ملامح تنسحب على الهامشيين. لذلك من المفيد

تمثل كلا العالمين. عادة ما تقدم السينما الجديدة بطلها الهامشي أو المهمش في حالة بحث : بحث عن لقمة العيش ، عن السعادة ، عن وسيلة تحقيق هدف أو حلم ما . وفي حالة تماس أو صراع مع "الشر" المتمثل في عالم الأثرياء الذين كونوا ثرواتهم بطريق غير مشروع، والذين عادة ما يكونون من أصول متواضعة.

تأصيل نموذج الهامشي:

ولد نموذج الشخصية الهامشية كما عرفناها ، بشكل واضح ومكثف من خلال السينما المصرية الجديدة، التي ظهرت إرهاصاتها في السبعينيات وتأكدت في الثمانينات والتسعينيات . عادة ما يؤرخ لبدء هذه السينما "بسواق الأوتوبيس" لعاطف الطيب (١٩٨١). بينما يرى ابراهيم العريس أن بدايتها مع "أهل القمة" لعلى بدرخان (١٩٨١)(٢). على كل حال ، لا خلاف على التاريخ ولا على خصائص الظاهرة، التي تمثل قطيعة مع السينما السابقة عليها . كما ترتبط السينما المصرية الجديدة، أو الواقعية الجديدة كما يسميها سمير فريد، بمخرجين بعينهم بدأوا غالباً في الثمانينات، مثل محمد خان ، داود عبد السيد ، خيرى بشارة ، وعاطف الطيب وغيرهم.

من بين ما أتت به هذه السينما من جديد ، نموذج الهامشي. يمكننا أن نجد بعض ملامح الشخصية الهامشية في السينما منذ عقود ، منذ "هريدى" في "الفتوة" لصلاح أبو سيف مثلاً . غالباً ما كان الهامشيون في سينما الأبيض والأسود إما شخصيات عابرة في الأفلام ، وإما يبدأون كهامشيين لكن ينطلقون في رحلة صعود اجتماعي مثلما في "الفتوة" حيث صار هريدى تاجراً كبيراً ، أو يكونون مجرمين، حيث هم الفيلم بوليسى لا اجتماعي ، مثل الكثير من أفلام فريد شوقي في الستينيات.

ربما كان "قناوى" في "باب الحديد" ليوسف شاهين هو الهامشي الوحيد الذى لعب دوراً رئيسياً في أفلام ما قبل الثمانينات، بالإضافة لمهابيل "درب المهابيل" لتوفيق صالح . ومع ذلك فلم يشكل الهامشيون ظاهرة في أفلام الخمسينيات والستينيات ، وفي الفيلمين المذكورين ظل محور الاهتمام الاجتماعي هو ممثل الطبقة الشعبية المستقر اجتماعياً والمناضل النقابي في "باب الحديد" أو المثقف المستنير ممثل البورجوازية المتوسطة في "درب المهابيل" . أى كان التركيز على الطبقات التي يبدى النظام اهتماما بها والتي تشكل معظم جمهور السينما آنذاك، بينما كان الهامشيون حالات نفسية أكثر منها اجتماعية ، قريبة من نماذج الفن الرومانسي والطبيعي في أفلام غربية معاصرة : أفلام الواقعية الشعرية الفرنسية وأفلام تعرض نموذج المجنون أو الأهبل الفريد مثلما في "أحدب نوتردام" و"الأخوة كارامازوف" في هوليوود.

عشية ظهور السينما الجديدة، قدم صلاح أبو سيف شخصيتين هامشيتين في "السقامات" (١٩٧٧): محترف الجنازات والسقا: بالتحديد صاحبي مهن مندثرة ، يعيشان على أطراف القاهرة (آنذاك) . كما قدم سمير سيف في أول أفلامه "دائرة الانتقام" (١٩٧٧) شخصية لص منتقم هامشي ، يمثل امتداداً لمجرمي الهامش في الخمسينيات والستينيات.لكن شخصية "جابر" تميزت ببعدها الاجتماعي، واستعرضت كاميرا سمير سيف الحي الشعبي الذى يعيش فيه صديقه ، الذى لعب دوره عبد السلام محمد وقدمته بشكل فيه الكثير من الواقعية.

وعندما صنع محمد خان أوائل أفلامه ، قدم لأول مرة نموذج الهامشي ، ابن المدينة، التي هي عشق خان الكبير. هكذا كان "شمس" في "ضربة شمس" (١٩٨٠)، مصوراً محترفاً، لكن دخله غير ثابت ، وإن كان له مسكن معقول ، إلا أنه مغامر يجوب الشوارع على دراجته البخارية ، أى هو أقرب للصعلوك. كما قدم خان شخصية شبه هامشية في "موعد على العشاء" (١٩٨١): الكوافير البسيط. في

الفيلم الأول ، لم يكن هم المخرج تقديم عالم الهامشي بقدر ما استخدمه كامتداد لتراث هامشيي "الأكشن" ، مع إضافة لمسة شبه واقعية في شقة البطل وفي تصوير الشوارع : أما الهم الرئيسي فكان المطاردات والمشاجرات . في الفيلم الثاني كان هناك قدر من الميلودراما حول المثلث: الزوجة / الزوج السابق/ الحبيب الحالي، يطغي على تقديم واقع الشخصية . واجتمع هذان العاملان في "طائر على الطريق" (١٩٨١)، مع وجود بعض لحظات الوصف الاجتماعي الخارجي للعوالم التي يحتك بها السائق الهامشي.

أما أول بطل هامشي بمعنى الكلمة في السينما المصرية (الجديدة) ، فنحن نتفق مع سمير فريد ، ومع كثير من النقاد ، على كونه "فارس" في "الحريف" (١٩٨٤) لمحمد خان أيضاً: "إنه أول بطل يعيش على هامش المجتمع في السينما المصرية المعاصرة ويعاني مشاكل الواقع ومشاكل الوجود في أن واحد"(٣). والواقع أن هذا الوصف ينصب على معظم الأبطال الهامشيين في الأفلام التالية التي أنتجتها السينما المصرية .انظر "محمد جاد الكريم" في الأراجوز لهاني لاشين (١٩٨٩) يتأمل حال البلد سياسياً، وحاله ، ويمارس تأملات عن الحياة، والفرح . انظر "عوض" في "سارق الفرح" لداود عبد السيد (١٩٩٥) يتأمل حاله ويفكر في السعادة مع صديقته العاهرة.

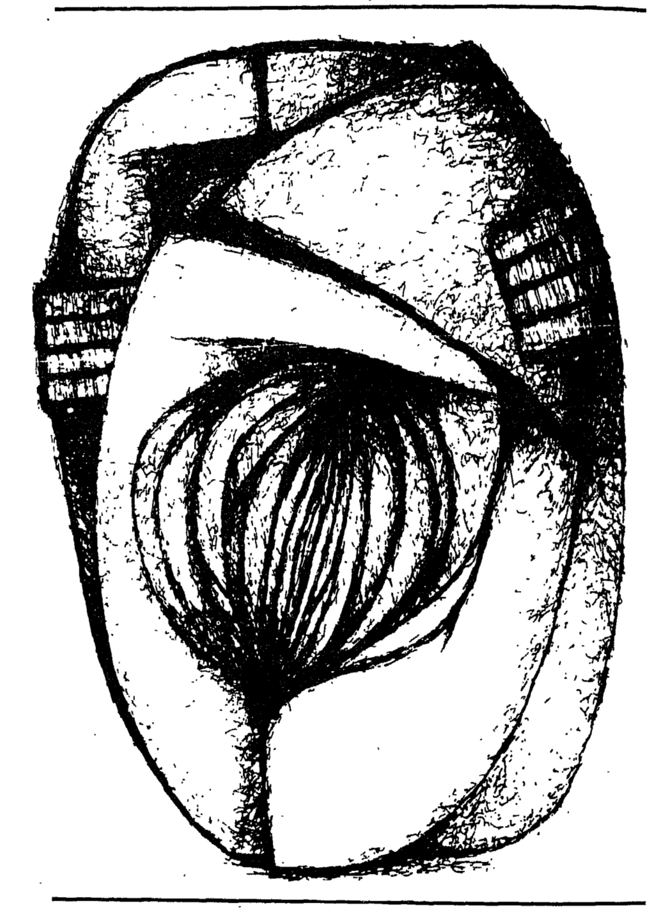
منذ ظهور "الحريف" والهامشي نموذج هام في السينما الجديدة أو في السينما المصاحبة لها، تجارية كانت أو لم تكن. فنجد سلسلة أفلام اللصوص الصغار الذين يكبرون، ويواجهون اللصوص الكبار، مثل "المشبوه" لسمير سيف (١٩٨١)، ودور اللص البسيط "الطيب" ارتبط طويلاً بعادل إمام، وإن كان له إرهاصة مبكرة في "المحفظة معايا" لعمر عبد العزيز (١٩٨٧). كذلك نجد الهامشي في سلسلة أفلام الفتوات التي غطت الثمانينيات، والتي كان من أجملها "الشيطان يعظ" لأشرف فهمي (١٩٨١).كذلك تجده في سلسلة أفلام الخدم ، مثل "المشاغب ستة" لمحمد نبيه (١٩٩١) .

في أغلب هذه الحالات لم يكن الهدف رصد حالة اجتماعية، بقدر ما كان استغلال نموذج جديد جذاب ، ووضعه دائماً في حالة صعود اجتماعي ، بهدف إخراج نمط حدوتة شعبي محبب، وللإثارة والأكشن - يكفينا مثالا أن نادية الجندي قدمت نموذج الهامشية في "عزبة الصفيح" لإبراهيم عفيفي (١٩٨٧). وقد يكون الهدف هو الكوميديا مثلما في "المتشردان" للسعيد مصطفى (١٩٨٣) اللذين افتتحا سلسلة طويلة من رحلات الصعود الكوميدية أبطالها من المهمشين أو الهامشيين ليس آخرها "بخيت وعديلة" لنادر جلال(١٩٩٤) . وقد يكون الهدف ميلودراميا بقدر / أكثر مما هو اجتماعي ، مثلما في "الجراج" لعلاء كريم (١٩٩٣).

الهوامش والهوامل:

هكذا شكل الهامش نموذجاً فرض نفسه على السينما التجارية الاستهلاكية وسينما التسلية جيدة الصنع ، بالإضافة للواقعية الجديدة، بدلاً من سيادة نموذج الطبقة الوسطى في السبعينيات . على أن هذا النموذج ليس طاغياً عددياً . لكن من اللافت للنظر أن مخرجين بعينهم هم الذين اهتموا بالهامشيين بشكل خاص . بالإضافة لعالم أبي الظاهرة ، محمد خان ، نجد للهامشيين حضوراً قوياً في عوالم خيري بشارة وداود عبد السيد وشريف عرفة، ويمكننا أن نضيف إليهم أفلاماً بعينها لرضوان الكاشف وأسماء البكري وهاني لاشين ومحمد القليوبي وعلي بدرخان.

مع تسليمنا بخصوصية كل فنان، بل وكل عمل ، فإن ضرورة الدراسة تقتضي أن نبحث عن خطوط جامعة تنتظم فيها ظاهرة الأفلام عن الهامشيين . ليس من اليسير أن نضع تقسيماً يضم أسماء المخرجين ، فنقول مثلاً إن خان وداود قدما أفلاماً واقعية عن الهامشيين بينما مال بشارة وعرفة إلى "هلودة" الظاهرة . أو أن نصف الأفلام عن الهامشيين إلى استعراضية وغير / أو أقل استعراضية ،



حيث تندرج معظم أفلام الهامشيين عند بشارة وعرفة تحت بند الاسعراض . لكن هذه الأحكام، وإن شكلت مؤشرات للتصنيف ، ليست دقيقة بما يكفي ، لأن الأمور ليست بهذا الوضوح في كل أفلام هؤلاء المخرجين ، وليست "أبيض أو أسود". فكل الأفلام المعنية واقعية بقدر ما وعلى نحو ما ، وأغلبها يتوسل بالأغنية وأحياناً بالاستعراض، لأن هذه العناصر ، كما في المسرح ، أصبحت من الأساسيات التي تفرضها الضرورة التجارية على الفن، لاسيما في التسعينيات. ثم إن عالم المخرج الواحد يتضمن في الغالب تطوراً أو تناقضاً ما.

ربما كان أقل التصنيفات تعسفاً هو توزيع الأفلام إلى أفلام "الحلم" وأفلام "الواقع" . أفلام "الواقع الهامشي" تعرض الواقع بشكل فني، لكن بدون بث أحلام / أوهام في تجاوز هذا الواقع المرير دون توفر ظروف موضوعية تسمح بذلك ، بينما تعرض أفلام "الحلم الهامشي" عالم الهامشيين ، مؤملة إياهم بالحلم الأمريكي أو بفرج الله.

الواقع

في "الحريف" (١٩٨٤) كما في "أحلام هند وكاميليا" (١٩٨٨) يقدم محمد خان أشد نماذجه اقتراباً من الهامش ومن الواقع، فيصور لنا أبطاله داخل منازلهم البسيطة، حيث تتراكم الأشياء. بحركات أفقية تتابعهم في لهاثهم في الشارع ، بحثاً عن الرزق (الحريف) أو هرباً من الخطر المتمثل في ملاحقة الشرطة أو الأشرار (أحلام). وبحركات رأسية تتابعهم في صعودهم اليومي بالمصعد إلى عالم الأغنياء الذين يعملون عندهم (أحلام) أو إلى حيث يتأملون المدينة التي همشتهم من أعلى (الحريف) . ونلاحظ أنهم لايرون غالباً إلا بيوتاً موصدة أبوابها ، من خلال الصعود.

في هذين الفيلمين، كما في "يوم مر ويوم حلو" لخيرى بشارة (١٩٨٨) و"الكيت كات" لداود عبد السيد (١٩٩١) و"سارق الفرح" لداود أيضاً (١٩٩٥) "وليه يا بنفسج" لرضوان الكاشف (١٩٩٣) ، عالم الهامش لا أوهام فيه . لايتصور الهامشي أنه سوف يكسب خبطة العمر ليصير مليونيرا . بل هو يكافح من أجل لقمة العيش اليومية ، على عربة كشرى (بنفسج) أو في إشارات المرور (الفرح) ، أو يجاهد وطأة الملل والازدحام أو ضغط الحياة في العشوائيات والأحياء الفقيرة (الكيت كات) و(يوم مر) . لذلك تعرض هذه الأفلام شرائح من الحياة اليومية للهامشيين ، بلا هدف أكثر من أن تمر الأيام على خير، مع البحث عن شيء من البهجة المتاحة بالجنس والخمر أو الحشيش . لذلك يختلف فيلم "الصعاليك" لداود عبد السيد (١٩٨٥) عن هذه المجموعة ، لأنه – مثل "الفتوة" – يعرض قصة صعود هامشيين في عالم البيزنس ، ولايكتفي بعرض حالتهم الهامشية . ولذلك نجد معظم أفلام هذه المجموعة تدور في مساحة مكانية وزمانية محدودة: عالم الحارة والمنازل في "الكيت كات" و"يوم مر" و"بنفسج"، مع مقابلة سريعة مع عالم المدينة وأثريائها (شوارع المدينة في "الفرح"، قارب النزهة في "يوم مر" ...) كما تدور هذه الأفلام في إطار بضعة أيام أو أسابيع، مما يميزها مرة أخرى عن "الصعاليك" ذي النبض المشابه للوحات التاريخية الكبرى.

الحلم:

نلاحظ في أفلام المجموعة السابقة، أن الأغنية تأتي في الغالب لتدعم موقفاً دراميا ، لكن يشكل / يهدف أساساً إلى إدخال البهجة على نفس المشاهد ، بلا ضرورة فنية. وقد أفاض النقاد في ذلك بخصوص "سارق الفرح" حيث حشرت الأغنيات والاستعراضات حشراً ، وإن كنا نراها جميلة ومبهجة . لكن بصفة عامة ، تظل هذه الأفلام واقعية وغير استعراضية.

أما مجموعة "الحلم الهامشي" فهي استعراضية في الغالب. عند شريف عرفة ، مؤسس هذا التيار ، نجد معظم الأبطال من الفنانين الاستعراضيين : أبطال

سيرك في "الأقزام قادمون" (١٩٨٧) مغنيات وراقصات شعبيات في "سمع هس" (١٩٩٠)، ممثلون وراقصون محترفون في "يا مهلبية يا" (١٩٩١). وهم "هتيفة" مشجعو كرة قدم، أي صنف من المنشدين الشعبيين في "الدرجة الثالثة" (١٩٨٨).

في عالم الهامشيين "السعداء" هذا تجد دائماً الحلم الأمريكي الذي سوف يحل كل شيء: أبطال السيرك تحل مشاكلهم لو تملكوا أرضهم، الفنانون ينتظرون نجاح استعراضهم ليصلوا للنجومية، والمشجعون ينتظرون انتصار فريقهم ومرشحهم في مجلس الإدارة، لتتحقق لهم السعادة. لكن أحد ملامح واقعية شريف عرفة في هذه المرحلة، هو أن السيناريو يسير دائماً على عكس ما نتوقعه وتعودناه من أفلام الاستعراض، حيث البطل يواصل رحلة صعود فني وطبقي ناجحة. ينتصر أقزام السيرك على الرأسمالي المحتال نعم، لكنهم يعرون خلال ذلك فساد نظام الإعلانات الاستهلاكي، حيث يبيع المحتال منتجات غير محققة لحلم السعادة بالاستهلاك، وبذلك تتحول المعركة بين الطيبين والأشرار إلى معركة بين نمطي حياة، وبين طبقتين: مكتفية ذاتياً واستهلاكية. في "سمع هس" - يخسر الفنانان الهامشيان أغنية المجد لأن المغني المستغل سرقها وأذاعها باسمه، فيضطران للبدء من الصفر. كذلك في "الدرجة الثالثة" يكتشف ممثلا جمهور الترسو أنهما ضحية لعبة الديمقراطية، وأن الرءوس الكبيرة تحركهما في مجلس الإدارة لتمرير رفع أسعار التذاكر.

يحقق شريف عرفة مع مهمشيه معادلة تجارية. فهو يعرض عالمهم بشيء من وضوح الرؤية بين "الطيب والشرير" لكنه يدير صراعاً بينهما ليمتع الجمهور، ويبسط الأمور للإضحاك بحيث تبدو الحبكة وكأنها ميلودراما أو كوميديا ذات شخصيات نمطية. ويعتمد على الأغنية والاستعراض المبهج، فيبدو الهامشيون سعداء بوضعهم الاجتماعي ويبدو سعيهم لتجاوزه سعياً لذيذاً لا كفاحاً. لذلك فعالم شريف عرفة يبدو طفوليا، مبهجاً كعالم الكارتون، كما يتضح من تنميط الشخصيات وموتيفات الديكور وألوانها الزاعقة ورسم الكادرات والتقطيع. على العكس، نجد هامشيي خان قادرين على الابتسام رغم الهموم ونجد هامشيي داود مبتهجين لأن الضحك وسيلتهم للمقاومة، كما نعرف عن عبقرية المصري الذي يضحك دائماً في أصعب الظروف، لا لأنه طفل أو واهم، لكن لأنه يساند نفسه وينقدها متهكما.

لم تنجح أفلام شريف عرفة الأولى عن الهامشيين كما كان يتمنى. فانطلق يستخدم الهامشيين ذوي البعد الاجتماعي لكن في إطار أكشن، مثلما في "المنسي" (١٩٩٣) و"اللعب مع الكبار" (١٩٩٠). التقط الخيط خيري بشارة ليصنع ابتداء من "كابوريا" (١٩٩٠) مجموعة من الأفلام الناجحة عن الهامشيين، لكن في إطار الوعد بالحلم.

في "كابوريا" و"أمريكا شيكا بيكا" (١٩٩٣) و"حرب الفراولة" (١٩٩٤) وقشر البندق" (١٩٩٥) نفس المواصفات الموجودة في أفلام عرفة: غناء واستعراض، أبطال هامشيون يحتكون بعالم الحلم: أثرياء مبذرين غريبي الأطوار لكن مستغلين ("كابوريا" و"فراولة") نصابين يعدونهم بالهجرة وبالثراء ("أمريكا") رأسماليين مستغلين، يعدونهم بجائزة في مقابل أن يمتهنوا أنفسهم ("كابوريا"، "فراولة"، "بندق"). لكن عند بشارة، يتمتع البطل بإمكانات هوليودية خارقة: ملاكم رهيب في "كابوريا" أو مغامر من الطراز الأول في "فراولة"، مع كونه هامشيا، مما جعل منه بطلا شعبيا على غرار "الحريف". في هذه الأفلام يأخذنا بشارة في عالم من الحلم الجميل في عالم الرأسماليين المنحرفين، ليعطينا وجبة ممتعة، ثم يجعلنا نفيق من جو الفيللا أو الفندق الفاخر أو البلد الجميل، لنكشف أننا، مع البطل الهامشي، كنا ضحية وهم. لكن الخلاصة تميل للميلودراما أكثر من الوعي الكاشف بزيف الطبقات المستغلة الطفيلية فاحشة الثراء. أما في "آيس كريم في جليم" (١٩٩٢) فالحلم مستمر إلى

النهاية : قصة صعود مغن موهوب مغمور إلى أن يغنى أمام الآلاف على شاطىء جليم فيحقق حلم حياته ومجده.

نلاحظ أن أفلام هامشى الواقع تدور فى عالم الهامشيين لتصفهم. أما أفلام الحلم تقدم لنا إمكانية دخول الهامشيين ولو لفترة إلى عالم الثراء وتقدم لنا صراعاً شعبوياً إلى حد ما ، من حيث هو يثير متعة الفرجة أكثر من الوعى الطبقى ، لا سيما عند بشارة . لذلك تعلو نبرة الميلودراما فى أفلام الحلم ، وينضم إليها "الأراجوز" (١٩٨٩) لهانى لاشين ، حيث يتحول نقد بيروقراطية الاتحاد الاشتراكى إلى ميلودراما الابن الذى يبيع أباه وزوجته، وأغانى الأراجوز المبهجة تركز على البهجة أكثر منها على النقد.

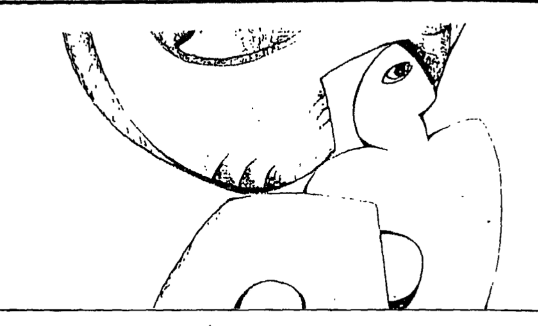
كما أن أفلام الواقع تصف حياة المهمشين بالكاميرا لأنها تتبعهم فى عالمهم . بينما تقل مساحة هذا الوصف فى أفلام الحلم لأنها تتركز فى أماكن محاولة تحقيق هذا الحلم ، كالفيللا الفاخرة أو القصر . بل إن مكان الهامشيين يقدم ببهجة وعجائبية فى أفلام هامش الحلم ، فنحن نرى فقر بيوت "كابوريا" لكننا نتذكر قبل كل شىء رحلة الشباب فى النيل وهم يغنون الأغنية الشهيرة ثم تكوينهم سلما بشريا ليصعد به كابوريا لحبيبته . ربما استثنينا فيلم "مستر كاراتيه" (١٩٩٣) لمحمد خان - وهو ينتمى لمجموعة هامش الحلم - لأن الفيلم معظمه فى الشوارع ويقدم المناطق الهامشية فى الشارع ، مثل أسفل الكوبرى وجانب منزل الكوبرى وموقف السيارات. لكن يظل الفيلم بتركيبة البطل الشعبى الخارق الذى يحقق صعوداً رياضياً وينصر المظلومين بذكائه وقوته "الكاوبوى" منتمياً لعالم الحلم . ولعلها مفارقة أن يبدع خان الهامشى ويستعيره بشارة وعرفة ، ثم يعود إليه خان من حيث انتهى بشارة.

سينما جديدة وجميلة

كما يقول سمير فريد : ليس التجديد فى الموضوع ولكن فى الفن(٤). لقد جدد مخرجو السينما الواقعية الجديدة فى الموضوع السينمائى من حيث تقديمهم أفلاماً عن الهامشيين . لكن إسهامهم فنى بالأساس. تحمل أفلام الهامشيين مثل غيرها، وربما أكثر من غيرها ، جماليات جديدة وقيما جديدة على ما سبقها فى تاريخ السينما المصرية . فأفلام الهامشيين حين تقدم شرائح من حياة أبطالها ، تلغى الحبكة والبداية والوسط والنهاية، لتقدم تتابع لحظات من حياة يومية(٥). كما أن الشخصية الرئيسية كثيراً ما صارت فى هذه السينما بطلاً ضداً . ليس فقط بسبب وضعه الاجتماعى ولكن بسبب عدم قدرته على الفعل والتأثير على العالم . فهو إما يمارس رد الفعل ، أو ينظر ، أو لا يقوم بالفعل إلا ليحافظ على وجوده ، فى ظل نظام اجتماعى يسجنه(٦). بعكس الأبطال الفاعلين المتحققين على مدار تاريخ السينما، إما لنجاحهم الاجتماعى أو لحملهم رسالة إيديولوجية تنويرية. كذلك تغيرت صورة الحب فى هذه الأفلام ولم تعد رومنسية ، بل تنبع من احتياج مادى بسيط للرفقة وللجسد . وتغيرت منظومة القيم التى تسمح بخروج بسيط على "الأخلاق" تحت ضغط الحاجة والحياة فى زحام العشوائيات أما من حيث الصورة، فقد خرجت الكاميرا خارج إطار المنازل البورجوازية وصورت الشوارع والحارات والبيوت البسيطة . صورت العالم الحقيقى، عالم البسطاء، بدينامية وفرها المونتاج التعبيرى وحركة الكاميرا ، التى لم تعد مجرد عمليات روتينية.

الهامشيون لماذا ؟

بعد هذا الاستعراض ، بقى أن نحاول الإجابة عن سر وجود ظاهرة أفلام الهامشيين ونجاح معظمها فى هذا الوقت بالذات ، تحتاج الإجابة لدراسة مستقلة ، مثلما يحتاج رصد جماليات سينما الهامشيين إلى كتاب. لكن يمكننا أن نوجز العوامل فى الظرف التاريخى العام والفنى . فمع مطلع الثمانينات وبعد



اختفاء السادات ، حدثت انفراجة رقابية سمحت بالتطرق للموضوعات التى تهم المشاهد فعلاً وتعبر عن المشاكل التى يعيشها وأهمها المشكلة الاقتصادية بتداعياتها الاجتماعية. وأحد أعراض هذه المشكلة هو وضع الهامشيين . لذلك نشأت السينما الجديدة وفى حضنها سينما المهمشين.

كما أن الهامشيين صاروا قوة لا يستهان بها فى سوق السينما لأن عدد السكان فى المقابر يتضاعف وعدد الحرفيين ساكنى العشوائيات يتضاعف وهم جزء هام من جمهور السينما ، قادر على دفع ثمن تذكرة ، وراغب فى التسلية ، وفى مشاهدة صورة له على الشاشة، كما أن الهامشيين فى بؤرة الاهتمام (الإعلامى) للدولة نظراً لأنهم أصبحوا يشكلون تجمعاً طبقياً هاماً ، يفرخ الإرهاب وتداعياته.

لذلك، صارت هناك موضة أفلام مهمشين مثل موضات المخدرات والعوالم والإرهاب ، حيث إن هناك طلباً على هذه النوعية من السوق . كذلك فرض هذا الجمهور رغبة فى تغير السائد فنياً : المخرجون الجددون ثاروا على الميلودراما الفجة والأكشن المحض ، والمخرجون المهتمون بالشباك طوروا البطل الهامشى على غرار أبطال الأفلام الهندية والتايوانية ، ليجتذبوا الزبائن.

. المهم أنه لا أحد يستطيع التكهن بما ستؤول إليه هذه السينما. لكنها أحدثت لاشك قطيعة مهمة فى تاريخ السينما. وستبقى ظروف وجودها الاجتماعية مادام الغلاء والفشل الاقتصادى طاغياً.

لكن إلى أين تتجه هذه السينما : هل يتواصل الاهتمام الاجتماعى بالهامش فى الأفلام. أم يتحول الهامش إلى مستودع لأبطال يغيبون البسطاء فى الواقع بالغناء "الهندى" والكاراتيه "المضروب" والحلم "المعلب" ؟.

الهوامش

١ – سمير فريد . الواقعية الجديدة فى السينما المصرية. الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٩٢.صـ١٤٦ –١٤٧.

٢ – مونى براح وآخرون. السينما العربية. ترجمة مى التلمسانى. الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة . ١٩٩٤ . صـ٦٧ – ٦٨.

٣ – سمير فريد . سبق ذكره . صـ٧٩.

٤ – نفسه . صـ٥٤

٥ – انظر إبراهيم العريس فى السينما العربية. سبق ذكره . صـ٦٨

٦ – يركز إبراهيم العريس على أن البطل فى السينما الجديدة كلها هو لا بطل. انظر نفسه صـ٧٥ – ٧٦.

السينما « تراقب » المثقفين

مى التلمسانى

فى مقال بعنوان "المثقف فى السينما المصرية" نشر بالفرنسية عام ١٩٨٥ لخالد عثمان ، تعريف للمثقف بوصفه "من يمتلك الوسائل اللازمة لصياغة آمال شعبه وللحديث نيابة عن الغالبية الصامتة"، وتوصيف لدور المثقف بوصفه البحث عن هوية الشعب والتعبير عنها والدفاع عن التراث الثقافى .. فإذا صدق هذا التصور فيما يخص شخصية المثقف فى سينما الستينيات والسبعينيات فى مصر، وفى عدد كبير من أفلام يوسف شاهين تحديداً كما جاء فى المقال ، فإنه لا يستقيم تماماً فى تعريف المثقف فى سينما الثمانينيات وحتى اليوم ، وخاصة فى السينما الجديدة التى أنتجها خيرى بشارة ومحمد خان وعاطف الطيب وداوود عبد السيد ، ثم شريف عرفة ويسرى نصر الله وأسماء البكرى وغيرهم.

إن انتماءات المثقف المصرى الاجتماعية والطبقية والأيديولوجية رغم ثباتها النسبى عبر السنوات ورغم تعدد فروعها ، أصبحت الآن تعبر عن حاجات ومطالب أخرى تختلف كثيراً عن ما كانت عليه فى السينما المصرية حتى السبعينيات . وعلى الرغم من أن مفهوم "المثقف" مفهوم غائم يحكمه التصور الشعبى السائد الذى يربط بين الثقافة والتعليم بشكل شرطى، إلا أننا نراه فى السينما شديد النمطية والتحديد: حيث ارتبطت صورة المثقف دائماً بالطبقة البورجوازية المتوسطة وبالتعليم الجامعى كشرط أساسى من شروط "الثقافة" ، كما ارتبطت بامتلاك المعرفة و/ أو الحقيقة والقدرة على التنبؤ بالمستقبل ، تلك المعرفة التى تمثلت دوماً فى "الكتاب" و"الكلمة" ، فخطاب المثقفين السائد فى السينما المصرية هو ذلك الخطاب الذى يمر عبر الكلمة فى شكل مناقشات ولقاءات ذات طابع فكرى وحوارات استبطانية إلخ.

وربما كان للرقابة دور هام في تنميط هذه الشخصية وفي تحجيم دورها : ففي مرحلة سابقة وربما حتى في التسعينيات لم يكن من الممكن التعبير صراحة عن انتماء الشخصية إلى الفكر الماركسي أو إلى الإخوان المسلمين كما رأينا مؤخراً في "ثلاثة على الطريق" الطالبين الشيوعي والإخواني ، أو كما رأينا في "آيس كريم في جليم" الطالب الناصري ، ثم في "طيور الظلام" الموظف الناصري... فمجرد ذكر الشيوعية كان يعد من تابوهات السينما المصرية ، ناهيك عن تقديم شخصية قد يتعاطف معها الجمهور رغم كونها تمثل فكراً مناهضاً للدولة.

كما نجد شخصية المثقف في الستينيات والسبعينيات تنويع على صورة القائد ، المعلم، النبي الذي يقود مسيرة التقدم ويمد يد العون للبسطاء ناصحاً ومرشداً ويتنبأ بمصير الأمة، وفي السبعينيات يندد بسياسات القمع والاعتقال في فترة الحكم الناصري كما تسمح له الرقابة بذلك بعد تولي أنور السادات السلطة ، ثم في الثمانينيات يندد بسياسات الانفتاح وبالفجوة التي أحدثتها في المجتمع المصري بكافة طبقاته، كما تسمح له الرقابة أيضاً بذلك في فترة الحكم الحالية. ومع الانفراجة الديمقراطية التي أحدثتها الدولة بعد تولي الرئيس مبارك ، أصبحت الرقابة أكثر "تسامحاً" بمنطق "دعهم يثرثرون" ، وفي حدود الإشارات العابرة وليس في العمق ، والدليل على ذلك سلسلة أفلام الإرهاب الساذجة الأخيرة.

فإذا عدنا إلى شخصية المثقف في الفترات السابقة لوجدناها شخصية أميل إلى العزلة، رغم أنها تمتهن غالباً إما الصحافة والكتابة الأدبية وإما النضال الطلابي في الجامعة ، كما نراها في أفلام "الرجل الذي فقد ظله" ، "الكذاب"، "زائر الفجر" "العصفور"، "القاهرة ٣٠" ، "الكرنك" ، "وراء الشمس" وانعزالها يأتي من عدم قدرتها على إقامة علاقات تواصل حقيقية مع الجمهور / الشعب، فهي إما تواصل نضالها كفارس وحيد يبارز طواحين الهواء وإما تستسلم لضعفها الإنساني وتتحول إلى شخصية مستلبة أو انتهازية تستثمر الواجهة الثقافية لتحقيق أغراض شخصية ونجاحات خاصة.

فإذا نظرنا إلى هذه الشخصية في سينما ٨٠ - ٩٠ لوجدناها أقل خطابية ، وأكثر جرأة في الكشف أولاً عن مواطن ضعفها وسلبيات خطابها الاجتماعي ، وفي التعبير ثانياً عما آلت إليه الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية في مصر في ظل التبعية والأصولية . ولا ندعي هنا محاولة تقييم شخصية المثقف في السينما المصرية في هذه الفترة ولا نطالب بتقديم الشخصية بصورة معينة دون غيرها، كما لا نعتقد أن على المثقف دون غيره من فئات الشعب دوراً بعينه يجب أن يؤديه تجاه الغالبية السلبية ولا نعتقد أيضاً أن السينما مطالبة بتقديم صورة إيجابية لهذا الدور.

فالمهم أن تقدم الشخصية الفيلمية بصورة منطقية تتناسق فيها مع نفسها ومع المقدمات التي يطرحها الفيلم ومع رصد المخرج للمتغيرات التي طرأت على المجتمع المصري من وجهة نظره.

كما نعتقد أن انتقاء دور السينمائي المربي أو النبي ليس سوى انعكاس لانتفاء دور المثقفين المصريين في الحياة وعلى الشاشة أيضاً نتيجة لأسباب كثيرة ربما كان من بينها - مرة أخرى - الرقابة على المصنفات والخوف من حرية الفكر والتعبير في مجتمع يغتال فرج فودة وينفي نصر حامد أبو زيد ويحاكم يوسف شاهين ويصادر أعمال سعيد العشماوي ، في "ظل الديمقراطية حق لكل مواطن".

بعض الأدوار الأولى في عدد من الأفلام المهمة التي عرضت في تلك الفترة (٨٠ - ١٩٩٥) تقدم تنويعات على شخصية المثقف منذ "العوامة ٧٠" (خيري بشارة - ١٩٨٢) حتى "مرسيدس" (يسري نصر الله - ١٩٩٣) مروراً "بقلب الليل" (عاطف الطيب - ١٩٨٩) و"سوبر ماركت" (محمد خان - ١٩٩٠) و"شحاتين ونبلاء" (أسماء

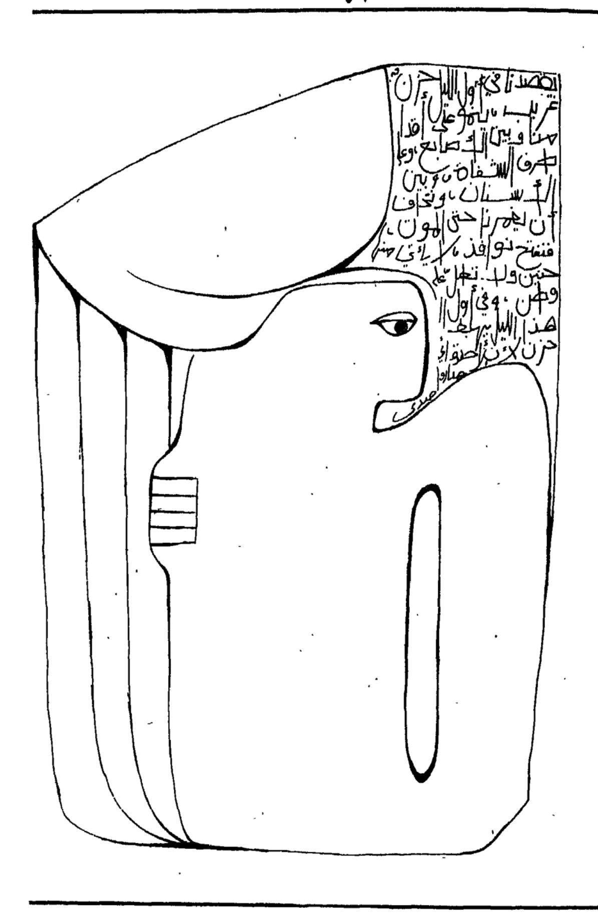
البكرى ١٩٩١) . تتمتع الشخصية الرئيسية فى هذه الأفلام بنوع من الثقافة نستطيع أن نطلق عليه الثقافة الرفيعة، ترتبط فعلياً بوظيفة أو مهنة الشخصية فى الفيلم : فبطل "العوامة ٧٠" مخرج سينمائى وبطل "سوبر ماركت" عازف بيانو تخرج من الكونسرفتوار، وبطل "شحاتين ونبلاء" أستاذ جامعى سابق، وبطل "مرسيدس" معتقل ماركسى سابق ينحدر من أسرة ثرية، أما بطل "قلب الليل" فهو باحث عن الحقيقة وقارىء متبحر فى الفلسفة . لكن هوة واسعة تفصل بين كل هؤلاء وبين مجتمعهم .. فالعوامة ٧٠ تعزل مخرجنا عن العالم وسرعان ما يصيبه الإحباط لفشله فى إخراج فيلم روائى وينساق وراء عمه الفاسد ، وخريج الكونسرفتوار يعمل فى فنادق الخمس نجوم ويحلم بالثراء بينما تلحق زوجته راقصة الباليه بفرقة رقص شعبى لتحصل على المال اللازم لشراء شقة، والأستاذ الجامعى يستقيل من الجامعة ليحيا حياة الصعاليك فى حى شعبى فقير ويتعاطى المخدرات ويقتل غانية .. وهؤلاء وغيرهم لا يعنيهم المجتمع فى شىء، لا يهدفون لتغييره ولا يتحمسون لما يجرى فيه ، ولا يعون انسياقهم وراء أحلامهم الشخصية رغم امتلاكهم المعرفة . هم وغيرهم جزء من أزمة عامة لا يفصلهم عن المجتمع ولا عن البسطاء سوى عذابهم الشخصى وتارجحهم بين ثقافتهم واحتياجاتهم اليومية . حين "يعرف" جعفر بطل "قلب الليل" أنه لن يصل يوماً إلى أى يقين، يقتل رمز اليقين المتمثل فى المناضل الماركسى الساخر من جهله، ويدخل السجن ويخرج منه وقد فقد عقله . أما المعتقل الماركسى السابق فى "مرسيدس" فيخرج من المعتقل / المصحة النفسية ليجد كل القيم حوله تتبدل ، يحاول البحث عن أخيه ويقع فى حب فتاة ليل بسيطة وينتهى به الأمر فى أرض بعيدة منعزلة بحثاً عن الحب والحياة.

لم تدع أى من هذه الشخصيات فى حواراتها أو فى أفعالها أن لثقافتها علاقة بدور ما اجتماعى أو تنويرى تجاه المجتمع ، ولم يدع أى من صناع هذه الأفلام الرغبة فى تقديم شخصية المثقف النمطية بأبعادها التقليدية المتعارف عليها ..

إنما هى شخصيات أميل إلى الصعلكة ، لا نراهم على سبيل المثال وسط مكتبة كبيرة (ربما باستثناء جعفر فى قلب الليل) "يتعاطون الكتب" كما لا نراهم ينطلقون فى مناقشات سياسية أو فكرية على المقاهى أو فى غرف الاجتماعات المغلقة. بل على العكس من ذلك ، تعيش هذه الشخصيات أزمة المجتمع الاستهلاكى وتخضع لشروطه . مثال ذلك مخرج خيرى بشارة فى "العوامة ٧٠" الذى يوكل مهمة البحث عن الجناة فى قضية المحلج لخطيبته الصحفية، بينما يكاد يقدم لنا شريف عرفة فى "يا مهلبية ... يا" (١٩٩٣) شخصية المخرج البهلوان الذى يحاول التحايل على الجميع - الرقابة وأصحاب رأس المال ورجال الأعمال - ليقدم فيلماً عن الملك/ رمز السلطة الفاسدة فى كل مكان وزمان ... وينتهى به الحال مع كاتب السيناريو فى مصحة نفسية.

وبين ١٩٨٢ و١٩٩٣ لم يتغير الشىء الكثير فى أزمة صناعة السينما اللهم إلا أنها تتفاقم، ليس فقط فى بحثها عن رأس المال ولكن فى علاقتها بالرقابة .. وبينما تعرض فيلم "العوامة ٧٠" للقص واللصق فقد استطاع "يا مهلبية... يا" أن يضحك على الجميع بما فى ذلك صناعة السينما.

إن السؤال المطروح فى هذه الأفلام وفى غيرها لا يعبر عن هم وطنى مباشر أو عن وعى سياسى إلا بالسلب .قد نجد إشارة للحرب العالمية الثانية فى "شحاتين ونبلاء" لكنها لا تغير شيئاً فى سير الأحداث وإنما تجد مبرراً وآهياً لاستقالة أستاذ الجامعة وعدميته ، ثم لاستقالة رجل الشرطة الذى يلحق بجماعة الصعاليك بحثاً عن السعادة وراحة البال. وقد نجد إشارات للتيارات الأصولية الإرهابية فى "مرسيدس" لكنها لا تقترب من هذه المنطقة فليس هذا هو هدف الفيلم . إن السؤال المطروح هنا يعبر عن رغبة حقيقية فى معرفة الذات/ الأنا وفى التعرف على الآخر/ الفرد . ولقد قيل أن



يقصدنا في أول الليل حزن
غريب، ينمو على أقدا
منا وبين الأصابع، وعلى
طرف الشفاه، وبين
الأسنان، ونخاف
أن يهزنا حتى الموت،
وطن، في أول
هذا الليل

"العوامة ٧٠" ليس سوى سيرة ذاتية لمخرجه خيري بشارة ، كما أنه معروف أن قصة "شحاتين ونبلاء" تعبير حي عن قناعات مؤلفها ألبير قصيري كما قدمتها الرواية وكما التزم بتقديمها الفيلم . وربما كان السؤال المطروح الآن هو نفس سؤال خيري بشارة في "حرب الفراولة" وهو كيفية الوصول إلى السعادة المفقودة والبحث عن استرجاع الزمن الضائع.

هل اختفى إذن دور المثقف كما صورته سينما الستينيات والسبعينيات؟ أم أصبح لهذا الدور شكل مختلف يعبر عن وجهة نظر المخرج والمؤلف في الحياة وفي العلاقة بين الثقافي والشعبي؟ هل يقدمون من خلالها الشخصية المأزومة التي تعبر أزمتها الشخصية في نهاية الأمر عن أزمة عامة في مجتمع يسعى إلى ترسيخ قيم الاستهلاك لا الإنتاج والرفاهية لا العمل؟ قد يكون هذا صحيحاً، رغم أن بعض الأفلام السابقة لم تلجأ للخطابة والشعارات الجوفاء كثيراً كما أن بعض الأفلام الحالية لم تكن دائماً على وعي بخطورة القضايا التي تطرحها بصورة ساذجة.

بعض الأفلام الهامة قدمت شخصية المثقف كشخصية ثانية أو ثانوية ، ربما كان من أهمها فيلم "البرىء" (عاطف الطيب - ١٩٨٧) حيث نرى شخصية الطالب الجامعي المناضل "حسين" (ممدوح عبد العليم) الذي يعي على يديه وبطريق غير مباشر العسكري البسيط (أحمد زكي) أنه لا يحارب أعداء الوطن وإنما يقتل أبناء الوطن. هكذا يجد الاثنان أنفسهما في زنزانة واحدة ، فالظالم والمظلوم من البسطاء ، والقوى العليا هي التي تتحكم في الجميع . ولا ننسى أن نهاية الفيلم تعرضت أيضاً لمقص الرقيب فليس من المسموح أن يثور العسكري على قادته ويقتلهم وإنما من المسموح فقط أن يموت الطالب المناضل بأيدي ضابط شرير ، يمثل الأقلية على أية حال .

كما أن شخصيات الطالب الناصري في "آيس كريم في جليم" (خيري بشارة - ١٩٩٢) والملحن الماركسي في نفس الفيلم والموظف الناصري في "طيور الظلام" (شريف عرفة - ١٩٩٥) كلها شخصيات مهزومة في نهاية الأمر : فالطالب الناصري يتنازل عن أغنيته الشعبية في نهاية الفيلم ، كما يموت الملحن الماركسي رمزاً لموت التاريخ نفسه، ويتم فصل الموظف الناصري من عمله لكي يخضع لسلطات صديقه الفاسد فساد الحكومة نفسها.

وإن كان ثمة نماذج أكثر إيجابية وأقل انهزامية فهي تلك التي نجدها في إشارات عابرة في "ضحك ولعب وجد وحب" (طارق التلمساني - ١٩٩٣) حيث نشاهد مدرس اللغة الفرنسية الشاب يخرج في مظاهرات ١٩٦٨، والمناضل الاشتراكي في "أحلام صغيرة" (خالد الحجر - ١٩٩٣) يقود حركة المقاومة في السويس. وفي المقابل نرى نموذجاً سلبياً للصحفي الفسل في "زوجة رجل مهم" ، يتداعى أمام تهديدات ضابط الشرطة ويتشدق بمعارضة النظام في الصحف العربية، والصحفي الكبير الذي يحيا في عزلة تامة عن قضايا الناس ويكتب عنهم ولهم حلولاً وهمية في "الحب فوق هضبة الهرم".

كل هذه النماذج والشخصيات وغيرها أيضاً تعيش أزمتها الخاصة بنفس القدر من القهر والاستلاب الذي تعاني منه الجموع. لم تعد الواجهة الثقافية واجهة اجتماعية مشرفة بل أصبحت الواجهة الاقتصادية هي المتحكم الأول والأخير في عملية الصعود (أو الهبوط) الطبقي: عازف البيانو يتنازل عن معرفته بفنون العزف مقابل حفنة دولارات ويعجز عن إنقاذ صديقه من براثن المليونير المتصابي، والأستاذ الجامعي يتنازل عن ثقافته وعن مظهره الاجتماعي أيضاً بحثاً عن السعادة فيهبط إلى قاع المجتمع حيث بائعو المخدرات والغواني والقتلة فهل يجد حقاً متسعاً لسعادته؟ بين محاولات الصعود والهبوط هذه تتحدد مصائر مثقفي الشاشة المصرية وتتشكل هويتهم كما يراها صناع الأفلام وتتراجع إنسانيتهم إلى أدنى متطلبات الغريزة الأساسية ، وهي الرغبة في البقاء.



يوسف شاهين

السينمائيون أنفسهم يصارعون من أجل البقاء...وعدد الأفلام التى ينتجونها فى تراجع مستمر . يبقى أن نقول إن الموقف الفوقى الذى تبناه الكثيرون من قبل (أنظر أفلام حسين صدقى الأخلاقية مثلاً) لم يعد له مكان اليوم فى العلاقة بين المبدع والمتلقى. ثمة وعى يفرض نفسه على الطرفين: وعى متنام بإمكانية مشاركة المتلقى فى صنع المعنى وإعادة إنتاجه ، ووعى أيضاً بمساحة الشك والريبة التى نشأت بين الطرفين . لم يعد ثمة درس تنقله الصورة بالرمز أو بالإفصاح المباشر ، فالجميع مبدعون ومتلقون يبحثون عن الطريق . وفى ظل القوانين الرقابية العتيدة يصبح الإفصاح أمراً مستحيلاً والمسموح بالافصاح عنه لا يكشف وإنما يدعو إلى الكشف ، لا يتأمل وإنما فى أحسن الأحوال يدعو إلى التأمل ، ولا يصنع بالطبع حلولاً وإنما يدعو إلى البحث عن حلول .. وربما كان الحل كما عبر عنه ذات يوم صلاح عبد الصبور "انفجروا ... أو موتوا" . فلا المثقفون على الشاشة فعلوا ، ولا السينمائيون أنفسهم فعلوا ، ولا الهامشيون أصحاب الفلسفة الحياتية الجديدة كما نراهم فى السينما فعلوا .. فهل يفعل الناس فى الدنيا؟.

معركة فيلم :

ناجى العلى يقيم الدنيا حيـــا .. وميتا .. وفيلما

سمير فريد

يوثق هذا الملف لمعركة فيلم "ناجى العلى" إخراج عاطف الطيب منذ العرض الأول للفيلم فى افتتاح مهرجان القاهرة السينمائى الأول يوم ١٩٩١/١٢/٢.

إنها اليوميات الكاملة لإحدى أكبر معارك الدفاع عن حرية التعبير فى السينما العربية فى العقد الأخير من هذا القرن.

الأربعاء ١٩٩١/١٢/٤

نشرت نعمة الله حسين فى "آخر ساعة" أن مهرجان القاهرة نجح فى اختيار فيلم "ناجى العلى" للافتتاح لأن ناجى العلى أحد عباقرة الكاريكاتير فى عالمنا العربي، وهو صاحب موقف ورؤية وطنية خالصة، فلم ينضم لأى حزب من الأحزاب. على مستوى العالم العربي، وكانت كلماته تؤرق الكثير من الأنظمة، وكانت لسخريته اللاذعة أكبر الأثر فى حياة الكثيرين من أبناء وطنه فلسطين فى العالم العربي.

وتحت عنوان "فلسطين... الكلمة الأولى فى مهرجان القاهرة" نشرت سكينة فؤاد رئيسة تحرير "الإذاعة والتليفزيون" وهى المجلة الرسمية لوزارة الإعلام فى مصر أنه لا يوجد أكثر توفيقا من افتتاح المهرجان بفيلم "ناجى العلى" ووجهت الكاتبة تحية حارة إلى الفيلم وكل العاملين فيه ، وقالت إن نور الشريف يبلغ ذروة النضج وأن محمود الجندى فى عشر دقائق قدم دورا لن ينسى فى تاريخ السينما وأن ليلى جبر وأحمد الزين وتقلا شمعون كانوا مفاجأة فى الحضور والقدرة الفنية.

الخميس ١٩٩١/١٢/٥

نشر رمسيس فى «صباح الخير»

كاريكاتيراً يقول لرئيس المهرجان عليك "نور" في إشارة إلى قيام نور الشريف بدور "ناجي العلي" في الفيلم.

ونشرت ماجدة موريس في "الجمهورية" أنه مما يشرف مصر أن يكون أول عرض لهذا الفليم بها ، كما يستحق هذا الفيلم أن يتشرف بعرضه في مصر أولاً.

وقالت ماجدة خير الله في "الوفد" أن بداية المهرجان بفيلم "ناجي العلي" بداية طيبة ومحترمة ، وأنه أنضج وأرقى مستوى فني للمخرج عاطف الطيب ، وأن الجمهور قد صفق كثيرا في المشاهد القليلة التي ظهر فيها الفنان محمود الجندي ، وفي مشاهد "ناجي العلي" أو نور الشريف وهو يناقش حق الفنان العربي في التعبير.

الجمعة ١٩٩١/١٢/٦

نشر أمين الرفاعي في "المساء" أن الفيلم قوبل بحماسة جماهيرية كبيرة لأنه جاء مثل رسوم "ناجي العلي" بالضبط من دون تزييف للحقائق.

السبت ١٩٩١/١٢/٧

تحت عنوان: "رخا أم ناجي العلي" نشر إبراهيم سعده رئيس تحرير "أخبار اليوم" ورئيس مجلس إدارة المؤسسة أن المهرجان مصري ويحمل اسم القاهرة ولكن فيلم الافتتاح غير مصري . وقال إذا كان الهدف من هذا الفيلم تقديم سيرة فنان كاريكاتير فكان لابد من أن يكون رخا وليس ناجي العلي الذي لايعرفه أحد في مصر ،ووجه الدعوة إلى نور الشريف كي يختار من بين مئات الأبطال المصريين على مدى العهود اللهم إلا إذا كان نور الشريف يتخوف من أن منتجي الأفلام المصرية لن يغدقوا عليه كما أغدق منتجو الأفلام غير المصرية.

ونشر هشام يحيى في "الحقيقة" أن فيلم "ناجي العلي" لم يكن غير وسيلة لنقد الأوضاع العربية المتردية في الوطن العربي خصوصا أن العلي دفع حياته ثمنا لنقده هذه الأوضاع وأن الشخصية التي قدمها محمود الجندي علامة في مشواره السينمائي وأنها جعلت قاعة العرض تصفق أكثر من مرة. ووجه الكاتب التحية إلى رئيس مهرجان القاهرة لاختياره الموفق لفيلم الافتتاح.

الأحد ١٩٩١/١٢/٨

نشر باهر التهامي في "أكتوبر" كاريكاتير "ناجي العلي" المشهور "لا لكاتم الصوت" وقال إن اختيار فيلم "ناجي العلي" لافتتاح المهرجان اختيار صائب بكل المقاييس ، وأن رسوم "ناجي العلي" كانت موضوعية إلى درجة النقد الذاتي .

وقال الكاتب إن ليلي جبر كانت تلقائية مما يبشر بمولد نجمة جديدة.

الاثنين ١٩٩١/١٢/٩

نشر هشام لاشين في "الأحرار" أن الناقد أمام عمل ملحمي رائع وخطير مثل فيلم "ناجي العلي" يجد نفسه في مأزق ، فأي كلمات تقال ضئيلة وقاصرة على أن توفيه حقه . وقال إنه يأخذ على الفيلم عدم الإشارة إلى حرب أكتوبر ١٩٧٣ التي جمعت العرب كما يطالب الفيلم.

ونشر سعيد عبد الغني في "الأهرام" أن الفيلم جاء على مستوى فني عال جعلنا نصفق وبشدة ، وأخذ على الفيلم عدم الإشارة إلى حرب أكتوبر ١٩٧٣.

ونشر أحمد صالح في "الأخبار" أن أهمية "ناجي العلي" ترجع إلى اغتياله وليس إلى رسومه . أما عن الفيلم فأول نجومه هو عاطف الطيب ، والثاني الإنتاج ، والثالث نور الشريف ، والرابع محمود الجندي ، في أقصر أدواره وأخطرها ، والخامس هذه الممثلة السورية المشرقة الجادة ليلي جبر. أما أول عيوبه وآخرها فهو السيناريو المتشابك على

الرغم من سلاسة الموضوع.

ونشر إسماعيل النقيب في "الأخبار" أن الذى لايعرفه الأبنودي صاحب قصيدة "الموت على الأسفلت:" في رثاء "ناجي العلي" ، ولا نور الشريف صاحب الفيلم ، "أن "ناجي العلي" مات ضحية غرام ، والقاتل ليس المخابرات الإسرائيلية وربما كانت إحدى الشخصيات الفلسطينية وقال : إن "ناجي العلي" لو لم يمت بالحب لمات بالكراهية لأنه كان يكره كل رسامي الكاريكاتير في مصر، والغريب أن كل فناني الكاريكاتير في مصر لا يتحدثون عنه إلا بحلو الكلام ، بل وكتب عنه الصحافي الكبير مصطفى أمين أجمل الكلام.

الثلاثاء ١٩٩١/١٢/١٠

نشرت "الصناعة والاقتصاد" بتوقيع المحرر: أن فيلم "ناجي العلي" ضربة قاصمة لإسرائيل وجميع الأعداء وصفعة على وجه الإعلام المتخلف التافه الذى يدعونا إلى التخلي عن فلسطين والالتفات إلى مصالحنا ، ويقف على رأسه كاتب كبير تعد كتاباته من أشهر الآراء ولاء للعدو الصهيوني وكراهية لفلسطين والعرب واحتقارا لأبناء شعبه من المصريين وهو لا يرقى إلى مستوى أحذيتهم.

الخميس ١٩٩١/١٢/١٢

نشرت "صباح الخير" كاريكاتيراً ثانيا لرمسيس يسمى فيه الفيلم "ناجي العالي" كما نشرت كاريكاتيرا لرؤوف نرى فيه الأنظمة العربية تتوجه إلى مؤتمر السلام وتقول لـ "حنظلة" "مكسوفة مكسوفة منتك مش قادرة مش قادرة أقولك "... وتحت عنوان: "رسوم ناجي وبرتقال أبو الفوارس" كتب رؤوف توفيق في العدد نفسه من المجلة "في ليلة فن جميلة" تم افتتاح مهرجان القاهرة بفيلم "ناجي العلي" ولا أنكر ا متناني وحماستي للفيلم فهو عمل ضخم تحمله عاطف الطيب باتقان فني. وبروح شعرية تفيض بالشجن والمعاني التى تزلزلنا من الأعماق، وأعترف أني بكيت في أكثر من مشهد..

وقال رؤوف توفيق: قائمة الشرف لهذا الفيلم يتقدمها الفنان نور الشريف ويتصدر قائمة الشرف الفنان محمود الجندى بدوره القصير الأخاذ ، وصوغه لشخصية الشكير الواعي بقدر عال من الخصوصية والإبداع مما استحق عليه عاصفة التصفيق من المشاهدين أثناء عرض الفيلم، ثم هذا الوجه السورى المعبر ليلى جبر وتلقائية الحركة والتعبير. واختتم الناقد السينمائي مقاله قائلا: "سيظل فيلم" ناجي العلى" جوهرة ثمينة في تاريخ السينما العربية والمصرية ، وأفضل فيلم حتى الآن تناول مأساة شعب فلسطين ومأساتنا جميعا كعرب".

ونشر محمد صلاح الدين في "الحياة" أن الفيلم في مجمله جيد من الناحية الفنية ، ولكنه يأخذ على السيناريو غياب حرب أكتوبر ١٩٧٣ وأثرها.

الاثنين ١٩٩١/١٢/١٦

نشر مصطفى عبد الوهاب في "العمال" يرد على "أخبار اليوم" قائلا: إن المحرر الذى كتب هذا المربع المسموم يجرنا إلى الحديث عن بديهيات ، فلسنا في مناظرة حول من يكون الأفضل رخا أم "ناجي العلي" لأن "ناجي العلى" ليس مجرد رسام ، ولكنه يمثل محنة القضية الفلسطينية ،وقال إن "ناجي العلى" الفيلم هو نموذج للرأى العام الوطنى المصرى والعربي.

ونشر رسام الكاريكاتير بهجت عثمان رسالة إلى "ناجي العلى" في مصر الفتاة تذكر فيها يوم جاء القاهرة بعد زواجه ليقضى "أسبوع عسل" ويوم منح اسم "ناجى العلى" جائزة القلم الذهبي للحرية



ناجى العلى

من اتحاد ناشرى الصحف الأوربية، وكان بذلك أول عربى ينال هذا الشرف.

الثلاثاء ١٩٩١/١٢/١٧

نشرت نعم الباز فى "الأخبار" لماذا ناجى العلى للافتتاح ، لماذا لم يكن هناك فيلم عن رخا .. جمعية أعداء النجاح لا ترحم ولا تترك رحمة ربنا تنزل. وقالت : إن لقاء "ناجى العلى" (نور الشريف) مع محمود الجندى فى خمس دقائق فى ثلاثة مشاهد كان غزوا لوجدان المشاهد وأثقلته بهموم المنطقة بأداء عالمى لمحمود الجندى .. وأن الهجوم على فيلم "ناجى العلى" يقلص الدور المصرى فى الحياة العربية ككل ، والقضية الفلسطينية جزء مهم من الصراع العربى الإسرائيلى.

ونشر أبو العباس محمد فى "الشعب" يقول : هاجموا الفيلم لأنه نجح فى مزج اللهجات العربية فى لهجة واحدة ويحاولون القضاء على فيلم مصرى عربى يتحدث عن القضية الفلسطينية بدلا من الأفلام الصهيونية. لقد حاول هؤلاء بالنظرة الضيقة والتمسح باسم مصر تشويه الفيلم وصناعه لمجرد إرضاء رغبات الآخرين الذين نعرفهم ، والفيلم كما قال سعد الدين وهبة يدور فى فلك القضية المنشودة التى يجب أن نجمع عليها ويوضح خطر الحال الذى تعيشه امتنا العربية.

ونشر غنيم عبده فى "الكواكب" : إن الذين يهاجمون فيلم "ناجى العلى" فى نفوسهم مرض أو غرض . هالهم أن يتصدر "ناجى العلى" يوم الافتتاح لمهرجان القاهرة لأن الفيلم دعوة إلى التفكير فى هموم الوطن والمواطن . والتفكير يعنى ضياع "المزاج وإطفاء "الدخان" وعدم القدرة على تطبيق مبدأ "خد الفلوس واجرى" من جيوب المشاهدين . وسلام مربع للفنان محمود الجندى الذى لم يحسبها بالمتر أو الياردة ولم يختلف على الأجر ، عبر محمود الجندى عن الجماهير التى تسأل : « أين الجيوش العربية" ، ونحن بدورنا نسأل متى نشاهد المزيد من هذه الأفلام .. متى ستأتى الأفلام العربية.

الأربعاء ١٩٩١/١٢/١٨

نشر محمود سعد فى "الأهالى" أن فيلم "ناجى العلى" خطف الدموع من عيوننا أكثر من مرة . ولهذا صفق له الحضور فى حفل الافتتاح أربع مرات فى أثناء عرض الفيلم.

* * *

تابعنا ردود فعل فيلم "ناجى العلى" فى الصحافة المصرية بعد عرضه العالمى الأول فى افتتاح مهرجان القاهرة السينمائى الدولى الخامس عشر فى ٢ ديسمبر ١٩٩١ وقبل ٤٨ ساعة من بدء عرض الفيلم فى الأسواق المصرية يوم ٢٠ يناير ١٩٩٢ بدأت الحملة العنيفة ضد الفيلم وضد "ناجى العلى" ذاته بعد وفاته بخمس سنوات . فصدق الوصف بأنه أثار الدنيا حيا وميتا وفيلما ، وصدق القول بأن أعماله لم تمت معه.

السبت ١٩٩٢/١/١٨

فى الصفحة الأولى من "أخبار اليوم" الأسبوعية نشرت صورة نور الشريف وعنوان "نور الشريف ودولاراته" اقرأ صفحة ٢، وفى الصفحة الثانية نشر إبراهيم سعده رئيس تحرير الجريدة مقالا بعنوان "من أجل حفنة دولارات" أنه اعترض من أول لحظة على أن يقوم نور الشريف بتمثيل شخصية "ناجى" وأن يساهم "كما يقال" فى إنتاج الفيلم لأن "ناجى العلى" رسام "متواضع الموهبة" جند ريشته من أجل التشهير بمصر حاكما وحكومة وشعبا ودورا بكل ما هو وضيع ومقزز وبأقذر الاتهامات. وأنه كان يحقد على مصر ويكره مصر . وتساءل إبراهيم سعده هل قبل نور الشريف من أجل المال . وهل تستحق كنوز الدنيا كلها أن يبيع بلده من أجلها.

وتحفظ قائلاً : لا أظن، ثم عاد وقال فى المقال نفسه أنه إذا كان نور الشريف يباع

بالمال ، فأخبار اليوم لا تباع ، ولهذا رفضت نشر الإعلانات عن الفيلم.

الأربعاء ١٩٩٢/١/٢٢

نشر محمود سعد في "الأهالي" أن هؤلاء الذين يهاجمون "ناجي العلي" هم بالقطع لم يشاهدوا الفيلم . بل هم في الغالب لايعرفون حقيقة هذا الرسام الفلسطيني الذي كانت ريشته قنبلة في وجه كل من يتخلى عن فلسطين وهم يقولون كان محدود الموهبة.

الجمعة ١٩٩٢/١/٢٤

نشرت صافيناز كاظم في "المصور": أردت أن أكتب "ناجي العلي" فأصاب قلمي رغما عني وكتب "ناجي العلم" فناجي العلي" فنان كبير ورسام كبير مميز اجتمعت فيه رموز الصيحات الفلسطينية الجارحة. وقالت الكاتبة إن نور الشريف بصفته المنتج المشارك لهذا الفيلم قد قدم عملا نبيلا فوق كونه شجاعا وجريئا وهو مفخرة لمصر ووسام للمصريين ولمصر الرائدة أبدا في انتقاء الأبطال وتكريمهم . مصر التي تعرف بعراقتها وحاستها التاريخية المدربة من هم الذين أحبوها حقا وافتدوها دائما ومن أجل عينيها تحملوا أن يقذفوا بالأحجار.

السبت ١٩٩٢/١/٢٥

نشرت "أخبار اليوم" في الصفحة الأولى هذا هو "ناجي العلي" الذي يريد نور الشريف تخليده اقرأ صفحة ٩ ، ونشرت في صفحة ٩ كاريكاتير مرسلا من عبد الرحمن الغمراوي مراسل "الأضواء" البحرينية في القاهرة يصور مجموعة من الأشخاص يرفعون شعار افعل الحب لا الحرب وهم يتجهون نحو امرأة تخلع ملابسها خلف برفان من علم أمريكا ، ونشرت "أخبار اليوم" داخل الكاريكاتير سهما يشير إلى المرأة والكلمات التالية مع السهم: رسم يقصد به مصر تخلع ثيابها ويرمز بملابسها الداخلية إلى خريطة سيناء.

الأحد ١٩٩٢/١/٢٦

نشرت خيرية البشلاوي في "المساء": أحيي المخرج عاطف الطيب ، قدم فيلما من الإنتاج الضخم ليس بالمعيار العالمي الآن ، فلا أنا ولا غيري نتوقع هذا ، وإنما بمعيارنا المحلي العربي . ومع هذا يمتلك الفيلم السمة "العالمية" لأن قضيته التي يعالجها تجاوزت الواقع المحلي وصارت في ضمير العالم .. وقالت الكاتبة إن أداء محمود الجندي في اللحظات التي ظهر فيها كان كبيرا وغير عادي : منشور حي ناطق ونقشة بارزة داخل بناء الفيلم.

الاثنين ١٩٩٢/١/٢٧

نشر طارق الشناوي في "روز اليوسف" : الخلاف حول "ناجي العلي" لمصلحة الفيلم على شرط أن يظل في الرأي يبتعد فيه الجميع عن زرع حقول الألغام.

الثلاثاء ١٩٩٢/١/٢٨

نشرت حسن شاه رئيسة تحرير "الكواكب" في افتتاحية المجلة أن فيلم "ناجي العلي" موجه ضد قلب الأمة العربية مصر . وتساءلت كيف وافق نور الشريف وعاطف الطيب وبشير الديك على صنع هذا الفيلم وأين كان ضميرهم الوطني . وقالت الكاتبة إن "ناجي العلي" صاحب الخطوط الرديئة الغليظة كان يهاجم مصر ويعير أبناءها بالفقر. وأن حنظلة شخصية كاريكاتورية تتمتع بثقل الظل . وأن صاحبها اغتيل لأسباب غرامية وليس لأسباب سياسية.

وقالت رئيسة تحرير "الكواكب": إن الفيلم يتجاهل حرب أكتوبر ويصور

المصرى « محمود الجندي» فى صورة الإنسان الممزق الذى لا يفيق من الخمر ، إنه فيلم مريض وموجه ومملوء بالكراهية.

الأربعاء ١٩٩٢/١/٢٩

نشرت نبيهة لطفى فى "الأهالى" : أن "ناجى العلى" ليس رسام كاريكاتير فحسب "ناجى العلى" رمز ساطع للفنان الذى لم يخش أحدا ولم يجامل أحدا ولم يقتلعه أحد من جذوره . وإقدام نور الشريف على إنتاج فيلم عن "ناجى العلى" ومحاولة تحليل الحقبة التاريخية التى عاشها شيء يحسب له.

الخميس ١٩٩٢/١/٣٠

نشر سمير رجب فى "الجمهورية" أن نور الشريف يحاول تمجيد رسام كاريكاتير طالما أساء إلى مصر ، وشعب مصر ، وصحافة مصر ، وقال يا أخى ألم يكن الأجدر بك أن تسجل انتصار أكتوبر المجيد ، بدلا من هذا الخضوع المهين للحسينى والديك وجبريل والطيب.

السبت ١٩٩٢/٢/١

نشر إبراهيم سعده فى "أخبار اليوم" أنه "لم ولن يشاهد فيلم "ناجى العلى" وقال إن مقال حسن شاه فى « الكواكب" أغناه عن مشاهدة الفيلم ، وأعاد نشر أغلب المقال فى مقاله.

الأحد ١٩٩٢/٢/٢

نشر الدكتور عبد العظيم رمضان فى "أكتوبر" : لم أستطع أن أفهم كيف يتفاخر فنان كبير مثل نور الشريف بأنه لم يؤيد كامب ديفيد . أفهم أن يعتذر نور الشريف عن عدم تأييده لكامب ديفيد عندما كانت نتائجها التحريرية لتراب سيناء مشكوكا فيها لدى البعض، أما بعد أن تحررت سيناء بفضل كامب ديفيد ، وتحررت طابا ، فلم يعد فى هذا التفاخر ما يشرف صاحبه فى قليل أو كثير ، بل يدمغه ويشكك فى وطنيته . وتساءل د. رمضان كيف يقدم الفنان نور الشريف للشعب المصرى هذا الرسام في صورة البطولة مع كل ما أساء به للشعب المصرى.

الأربعاء ١٩٩٢/٢/٥

طالب سمير رجب وهو رئيس مجلس إدارة مؤسسة "دار التحرير ورئيس تحرير "المساء" ورئيس تحرير "مايو" جريدة الحزب الوطنى الحاكم فى مقاله اليومى فى "الجمهورية" بمنع عرض فيلم "ناجى العلى" ومنع الفيلم من العرض فى المهرجان القومى الثانى للأفلام الروائية (١٦-٢٤ فبراير).

***

تابعنا فى الحلقة الأولى من هذا التوثيق لمعركة فيلم ناجى العلى فى الصحافة المصرية كيف استقبل الفيلم بحفاوة بعد عرضه الأول فى افتتاح مهرجان القاهرة السينمائى الدولى من جميع الأقلام ماعدا كاتبين فى جريدة الأخبار . وفى الحلقة الثانية تابعنا بدء المعركة عشية بدء عرض الفيلم فى دور العرض ، إلى أن طالب أحد الكتاب فى الخامس من فبراير بمنع عرض الفيلم فى المهرجان القومى الثانى للأفلام الروائية (١٦- ٢٤ فبراير).

وهنا بدأت المعركة تأخذ شكلا ومضمونا جديدين تماما ، لم تعد معركة خلاف فى الرأى حول فيلم وإنما أصبحت معركة من معارك حرية التعبير ، بين من يطالب بالمنع والذين يقفون ضد المنع.

السبت ١٩٩٢/٢/٨

التقط إبراهيم سعده الخيط من مقال



نور الشريف

سمير رجب يوم ١٩٩٢/٢/٥ ونشر في "أخبار اليوم" يطالب بمنع "ناجي العلي" من العرض في المهرجان القومي وقال إن عرض الفيلم في المهرجان يعني "أن حكومة الدكتور عاطف صدقي ممثلة في وزارة فاروق حسني الثقافية لا تهتم بسمعة مصر ولا بزعامة مصر ولا بوطنية وعروبة مصر» . وقال "لايعقل أن يرسم هذا الناجي العلي مصر في صورة عاهرة . ثم ينال الفيلم الذي يريد نور الشريف تخليده به جائزة حكومة مصر".

وفي العدد نفسه من "أخبار اليوم" نشر عصام بصيلة خسارة أقولها من قلبي، فأنا أحب نور الشريف ، ولذلك أنا حزين على فقده شعبيته.

وفي العدد عينه نشرت "أخبار اليوم» في بريد القراء رسالة من رأفت الميهي يقول فيها "إذا كان ناجي العلي ضد كامب ديفيد أنا كنت ضد كامب دفيد. وإذا كان ضد أنور السادات وإيه يعني .. أعداد كبيرة من المصريين كانوا ضد أنور السادات . ناجي العلي لم يكن يشتم مصر وشعبها .. وإنما كان يشتم الحكام وأنا أيضاً وجهت لهم اللوم في أفلامي.

ونشرت أخبار اليوم في العدد نفسه تصريحات ضد الفيلم لكل من براء الخطيب وحسام الدين مصطفى وفاروق حسني وثروت أباظة ود. عبد العظيم رمضان ومصطفى درويش ومحمد جلال وحسين فهمي.

الأحد ١٩٩٢/٢/٩

نشر صلاح درويش في "الجمهورية" أن الجماهير أقلعت عن مشاهدة فيلم "ناجي العلي" في دور العرض . وأن شركة الإنتاج اشترت تذاكر بحوالي ٢٤٠٠ جنيه لبقاء استمراره أسبوعا آخر .. وأن هناك مراقبة شديدة لشباك التذاكر لمنع شراء تذاكر أخرى.

وأصدرت لجنة الحريات في جمعية نقاد السينما المصريين البيان التالي:

نحن لجنة حرية التعبير بجمعية نقاد السينما المصريين نعلن احتجاجنا على الحملة الصحفية ضد فيلم "ناجي العلي؛» تلك الحملة التي تطالب بمنعه وتتهم صناع الفيلم بالخيانة الوطنية لأنهم تناولوا حياة الفنان الفلسطيني بدعوى أنه كان ضد مصر ، كما تطالب هذه الحملة وزير الثقافة باستبعاد الفيلم من المهرجان القومي الثاني للأفلام الروائية (١٦-٢٤ فبراير ١٩٩٢).

لقد كان "ناجي العلي" ضد قبول عبد الناصر لمبادرة روجرز وضد مبادرة السادات لزيارة إسرائيل وما نتج عنها من اتفاقيات كامب دافيد . مثله في ذلك مثل كثير من المصريين. ولا يعني هذا أنه ضد مصر الوطن والشعب، وهو أمر بديهي ربما يدركه حتى من يقومون بهذه الحملة ولكنهم يريدون العودة بمصر إلى مرحلة تخوين الآخر لمجرد الاختلاف في الرأي واعتبار الحكومة أي حكومة هي الوطن والشعب. والغريب أن يقوم بهذه الحملة من يعتبرون أنفسهم رموزا لنظام مبارك الديمقراطي . وأن يكون دور الصحافة المصرية – في فهمهم – هو المطالبة بالمنع والمصادرة ، بدلا من الوقوف ضد أشكال تعطيل الحريات وتكميم الأفواه كافة.

وموقف ناجي العلي السياسي لم يكن ضد بعض السياسات المصرية تجاه قضية فلسطين فقط وإنما ضد أغلب سياسات النظم العربية بما في ذلك سياسات منظمة التحرير الفلسطينية .. فإذا كان ناجي العلي لا يعبر عن موقف أي نظام ، فعن ماذا يعبر إذن . نقول كان يعبر عن رؤيته الخاصة كفنان يثير برسوماته الغضب ويستشرف بريشته أعمق ما في الإنسان العربي البسيط من أحلام وأوجاع ورغبات وآمال في تغيير الواقع العربي إلى الواقع الأكثر إشراقاً.

وبطبيعة الحال لم يكن المطلوب من أي نظام عربي أن يتبنى رؤية ناجي العلي. كما لم يكن ناجي العلي يعبر عن رؤية أي من هذه الأنظمة.

وأكثر المراحل انحطاطا في تاريخ الفن التي تطابقت فيها وجهة نظر الفنان مع وجهة نظر سياسي. السياسة هي فن

الممكن الذي يحتم المرونة (خطوة إلى الأمام وخطوتين إلى الخلف) ولكن الفن إطلاق للخيال وتجاوز للعمل السياسي إلى آفاق أبعد وارحب لو كانت المستحيل ذاته.

لقد وافقت الرقابة على معالجة الفيلم وعلى سيناريو الفيلم ثم على الفيلم ذاته، وعرض الفيلم في افتتاح مهرجان القاهرة السينمائي الدولي بحضور وزير الثقافة، وعرض عشية الافتتاح عرضا خاصا بحضور مدير مكتب الرئيس للشئون السياسية، وتقوم شركة مصر التابعة للمجلس الأعلى للثقافة بتوزيع الفيلم داخل مصر وتعرضه في دور العرض التي تملكها، فهل كل هؤلاء المسئولين لم يدركوا ما أدركته الأقلام الصحفية التي ترى الفيلم "ضد مصر"؟ هل كل هؤلاء المسئولين يحبون مصر أقل من أصحاب الأقلام الذين يقومون بالحملة ضد فيلم "ناجي العلي"؟ هل لم يعد أمامنا إلا التوجه إلى الرئيس مبارك ذاته ليقف ضد مصادرة الفيلم كما وقف ضد مصادرة كتب المستشار سعيد العشماوي في معرض القاهرة للكتاب في يناير ١٩٩٢.

نحن إذ نستنكر هذه الحملة الإرهابية ضد الحق في حرية التعبير وهو من الحقوق الأساسية التي كفلها الدستور نعلن:

أولاً: إن ما نشر في جريدة "أخبار اليوم" في ٩٢/٢/٨ حول رأى وزير الثقافة عن الفيلم. يعد خضوعا للابتزاز وإهدارا لمبدأ بسيط وواضح لم يسبق له مثيل في تاريخ المسابقات القومية أو الدولية، فوزير الثقافة هو رئيس المهرجان، ومن واجبه أن يكون على الحياد حتى لا يؤثر على أعضاء لجنة التحكيم.

ثانياً: مطالبة وزير الثقافة بعرض فيلم ناجي العلي، وعدم منع الفيلم من الاشتراك في المهرجان القومي الثاني للأفلام الروائية وذلك حفاظاً على المهرجان ودفاعا عن الحرية والديمقراطية.

ثالثاً: توجيه التحية لكل صناع الفيلم - بصرف النظر عن مدى الاتفاق مع رؤيتهم الفكرية - ذلك لأنهم يسيرون على نهج السينما العربية الجادة التي تتعامل مع قضايا الواقع العربي وتناقضاته المختلفة.

الاثنين ١٩٩٢/٢/١٠

نشر مصطفى بكرى في "مصر الفتاة" يدافع عن نور الشريف وعن فيلم "ناجي العلي"، ونشر سمير تادرس في العدد نفسه يدافع عن الفيلم وأعاد نشر مقال مصطفى أمين في رثاء ناجي العلي، والذي قال فيه "الذي أطلق الرصاص على الرسام الكاريكاتيري الفلسطيني ناجي العلي إنما أطلق الرصاص على الحرية" واختتمه بقوله "أهلا بناجي العلي في شارع المجد".

ونشرت "الأخبار" في الصفحة الأولى أن محمود صبح نائب بورسعيد في مجلس الشعب قدم طلب إحاطة لوزير الثقافة لمنع عرض فيلم "ناجي العلي" أو تقديمه لأي مهرجان قومي وفي العدد ذاته نشرت "الأخبار" تحت عنوان "امنعوا فيلم ناجي العلي" مقالا لمحررها البرلماني.

ونشر نور الشريف في "الأهرام" إعلانا بمناسبة بدء عرض الفيلم في الإسكندرية وسوهاج والإسماعيلية وسمالوط وقويسنا تضمن مقتطفات من مقالات مصطفى أمين وكامل زهيري وأحمد عبد المعطي حجازي واللباد والبهجوري وبهجت عثمان عن ناجي العلي، وكاريكاتير البهجوري عقب إطلاق الرصاص على ناجي العلي، وفيه يقول "نحن رسامو الكاريكاتير في العالم العربي سنحمل ريشتك العملاقة حتى الشفاء".

ونشرت مايو في الصفحة الأولى تحت عنوان "ونجحت حملة سمير رجب وإبراهيم سعده" خبر منع اشتراك فيلم ناجي العلي في المهرجان القومي.

وفي هذا اليوم نشرت "الأخبار" يوميات إسماعيل يونس وفيها قال "لست من مؤيدي الهجوم على الفنان القدير نور الشريف "وليس معقولا أن نتحدث

عن الحرية وعن الديمقراطية ثم نريد فرض وجهة نظرنا على الآخرين ، وقال إنه ليس مع الفيلم ولكنه مع الحرية.

الثلاثاء ١٩٩٢/٢/١١

ردر ابراهيم سعده في "الأخبار" قائلاً "إنني أرفض وجهة نظر الكاتب إسماعيل يونس ، وليعلن أن الحرية والديمقراطية التي يتشدق بها لا تعني إلا الفوضى ، وخاصة ما يتعلق بالقضايا التي تمس مصر وزعماءها.

الأربعاء ١٩٩٢/٢/١٢

نشرت "الأهالي" في الصفحة الأولى ملخصا لبيان النقاد تحت عنوان "النقاد والفنانون يتصدون للحملة على فيلم ناجي العلي» ونشرت في الصفحة الحادية عشرة مقالات تدافع عن الفيلم بأقلام محمد عودة ورؤوف مسعد وفريدة النقاش.

ونشرت "الأخبار" في الصفحة الأولى تصريحا لنائبة في مجلس الشعب سوسن الكيلاني تحت عنوان "امنعوا ناجي العلي الحقير». ونشرت المساء في الصفحة الأولى تصريحا لنائبة أخرى هي وداد شلبي تحت عنوان ووداد شلبي تهاجم فيلم ناجي العلي وتقول نور الشريف فقد هويته".

الخميس ١٩٩٢/٢/١٣

أبرقت وكالة رويتر تغطية كاملة لأزمة فيلم "ناجي العلي" وجاء في تقرير رويتر أن لجنة التصفية الثلاثية التي شكلها وزير الثقافة لاستبعاد بعض الأفلام من المهرجان أثارت اعتراضات بعض النقاد . و"انتقد سمير فريد في اجتماع لجمعية نقاد السينما تشكيل اللجنة من ثلاثة أعضاء فقط قائلا إن هذا يعني أن يرجح صوت واحد استبعاد أي فيلم".

السبت ١٩٩٢/٢/١٥

نشرت أخبار اليوم عشية افتتاح المهرجات القومي يوم ١٩٩٢/٢/١٦ في الصفحة الأولى "استبعاد" "ناجي العلي" من مهرجان الأفلام الروائية وجاء بالخبر أن اللجنة المكونة من كمال الشيخ وأحمد صالح وصلاح مرعي استبعدت ناجي العلي و٦ أفلام أخرى هي "المخطوفة" إخراج شريف يحيى و "أي أي" إخراج سعيد مرزوق و"سمارة الأمير" إخراج أحمد يحيى و"شمس الزناتي" إخراج سمير سيف و"نور العيون" إخراج حسين كمال و"قبضة الهلالي" إخراج إبراهيم عفيفي . وجاء في الخبر أيضاً أن سمير غريب مدير المهرجان قال "لم أجد شخصا واحداً حتى الآن دافع عن فيلم ناجي العلي أيا كان اتجاهه السياسي".

وفي العدد نفسه نشرت "أخبار اليوم" رسالة من سعد سداوي رسام الكاريكاتير بمجلة اليمامة السعودية يؤكد أن ناجي العلي كان يكره مصر والمصريين ، ورسالة أخرى تؤكد المعنى عينه من الصحفي الكويتي أحمد الجار الله و١١ رسالة أخرى من (القراء) أغلبها ضد الفيلم وضد نور الشريف . كما نشرت مقالا لعبد الستار الطويلة جاء فيه أنه يتفق مع إبراهيم سعده في وجهة نظره السياسية، ولكنه ضد منع عرض الفيلم ونشرت مقالا لإبراهيم سعده جاء فيه أن الفيلم تمويل ليبي ضد مصر وضد منظمة التحرير الفلسطينية معا ، وأن الممول الليبي الخفي سوف يظهر يوما .

الأحد ١٩٩٢/٢/١٦

افتتاح المهرجان القومي ، وفي موعد الافتتاح وجهت لجنة الحريات بجمعية نقاد السينما الدعوة إلى اجتماع للنقاد والصحفيين وأصدرت اللجنة البيان التالي:

قررت لجنة التصفية في المهرجان القومي الثاني للأفلام الروائية يوم الجمعة ١٤ فبراير ١٩٩٢ استبعاد فيلم "ناجي العلي" إخراج عاطف الطيب من العرض في المهرجان، وكذلك ستة أفلام أخرى هي «المخطوفة» إخراج شريف يحيى، و"قبضة الهلالي" إخراج إبراهيم عفيفي"، و"شمس الزناتي" إخراج سمير سيف" و"سمارة الأمير" إخراج أحمد يحيى و"أي أي" إخراج سعيد مرزوق.

وكان بعض الصحفيين قد طالبوا بمنع "ناجي العلي" من المهرجان بل ونشرت جريدة "مايو في العاشر من فبراير أن الفيلم قد منع بالفعل، أي قبل أن تتخذ اللجنة قرارها، مما يشير إلى أن هذا القرار لا يستند إلى أسباب فنية، وإنما خضع لهذه الحملة الصحفية الإرهابية التي وصلت إلى حد اتهام صناع "ناجي العلي" في وطنيتهم وعلى رأسهم نجم كبير تعتز به مصر كلها، وهو الفنان نور الشريف.

إن الأصل في مبدأ التصفية وجود عدد من الأفلام التي لايمكن استيعابها في الوقت المخصص للعروض، ولكن البرنامج المعلن للمهرجان يؤكد على نحو قاطع عدم وجود هذه المشكلة، ومعنى هذا أن المهرجان قد استخدم مبدأ التصفية للمنع والمصادرة وليس لانتقاء الأفلام الأفضل ولا يوجد بأي مقياس من المقاييس ما يجمع بين الأفلام المستبعدة وهناك فيلمان منها لم يعرضا بعد على الجمهور، ويعني استبعادهما في هذا الوقت أن المهرجان تحول من وسيلة لدعم السينما إلى وسيلة للتشهير بالأفلام قبل عرضها.

أننا نستنكر بشدة هذا العدوان على الحرية، وندين كل عضو من أعضاء لجنتي التصفية والتحكيم وقد وافقوا بالإجماع على قرار الاستبعاد ونطالب النقاد والصحفيين بمقاطعة المهرجان والدفاع عن حق كل الأفلام في العرض بالمهرجان، والتنديد بأسلوب تخوين الآخرين لمجرد الاختلاف في الرأي والاستهانة بالمثقفين المصريين والرأي العام المصري كله".

***

افتتح المهرجان القومي الثاني للأفلام الروائية في السابعة مساء الأحد ١٦ فبراير - شباط ١٩٩٢ في دار الأوبرا المصرية بعرض فيلم قصير وآخر طويل خارج المسابقة وفي الوقت نفسه أعلنت لجنة الحريات في جمعية نقاد السينما بيانها الثاني الذي وجهت فيه الدعوة إلى النقاد بمقاطعة المهرجان احتجاجا على استبعاد فيلم "ناجي العلي" و٦ أفلام أخرى من العرض في المهرجان.

وقد تساءل البعض عن شكل أو أشكال تنفيذ قرار المقاطعة وتم الاتفاق على الآتي: -

أولاً: عدم حضور المهرجان. وعلى وجه الخصوص الندوات.

ثانياً: الامتناع عن إدارة الندوات. وخصوصا أن المهرجان أعلن في الكتالوج الرسمي أسماء مديري الندوات من النقاد، وبالتالي يصبح هناك دليل واضح على المقاطعة عبر عدم تنفيذ البرنامج.

ثالثاً: عدم الاهتمام بمتابعة المهرجان في الصحافة.

رابعاً: استقالة النقاد من اللجنة التنفيذية للمهرجان.

خامساً: تشكيل لجنة تحكيم بديلة من النقاد لمنح جوائز المهرجان على أساس عرض كل الأفلام بما في ذلك فيلم "ناجي العلي".

وفي الاجتماع نفسه أعلن النقاد أعضاء اللجنة التنفيذية للمهرجان استقالتهم وهم سمير فريد وعلي أبو شادي وسيد عواد وكمال رمزي، وأعلن ١٢ ناقدا (من ١٤) أنهم لن ينفذوا برنامج الندوات وهم خيرية البشلاوي وكمال رمزي وسيد سعيد وطارق الشناوي وسمير فريد ويوسف شريف رزق الله وفوزي سليمان وعلي أبو شادي وسيد عواد وأحمد يوسف ومحمود سعد ورفيق الصبان، وبالفعل تقاسم إدارة الندوات أحمد عبد الوهاب وإمام عمر. وانضم إليهم نادر عدلي على رغم أنه لم يكن من المختارين لإدارة الندوات أصلاً.

وفي ما يلي يوميات معركة فيلم "ناجي العلي" في الصحافة المصرية أثناء انعقاد

المهرجان القومى من ١٦ إلى ٢٣ فبراير ١٩٩٢.

الأحد ١٩٩٢/٢/١٦

نشرت "المساء" في الصفحة الأولى على ٣ أعمدة العناوين الثلاثة الآتية:
الليلة افتتاح مهرجان الأفلام الروائية- منع أشتراك فيلم "ناجى العلى" -الكويت ترفض دلع الهوانم بسبب بوسى زوجة نور الشريف.

وجاء فى الخبر: "أوضح سمير غريب مدير عام صندوق التنمية الثقافية والمشرف على المهرجان أن فيلم "ناجي العلى" لم يلق أى قبول لدى أعضاء لجنة التحكيم الذين فضلوا استبعاده على رأس قائمة الأفلام المستبعدة لأنه فيلم مغرض، ولايصح أن يشترك فى مسابقة تحمل اسم مهرجان قومي للأفلام الروائية علاوة على أنه هوجم بشدة». "وجاء فى ختام الخبر:" ومن ناحية أخرى أصابت لعنة "ناجي العلى" مسرحية "دلع الهوانم" حيث رفضت دولة الكويت عرض المسرحية لأن بطلتها بوسى زوجة نور الشريف الذى قام ببطولة فيلم ناجى العلى عدو مصر والعرب".

وفى الصفحة الثانية نشرت الجريدة نفسها بتوقيع عربي أصيل "حسنا فعلت وزارة الثقافة عندما منعت عرض "ناجي العلي" من المهرجان لتوجه بذلك صفعة قوية لنور الشريف الذى مثل دور العلى ، والذى أراد أن يعطى انطباعا بأن موقف مصر الرسمي يؤيد الفيلم عندما أقحم اسم د. أسامة الباز مدير مكتب الرئيس للشئون السياسية فى تصريحات تبين كذبها.

ونشر فؤاد فواز فى "الوفد" يلعن الفيلم ويدعوا الله سبحانه وتعالى للانتقام من صناعه ، وبخاصة لأنهم صوروا "المصرى" رجلا مخمورا لا يفيق من الخمر.

الاثنين ١٩٩٢/٢/١٧

نشرت "المساء" فى الصفحة الأولى أن افتتاح المهرجان كان رائعا وقالت :"ومن ناحية أخرى عقدت مجموعة من نقاد السينما المعروفين باتجاهاتهم "الماركسية" ندوة فى مركز الثقافة السينمائية شارع شريف للدفاع عن الأفلام التى تم رفضها من المهرجان القومى للسينما . لم يحضر الندوة أى من الذين استبعدت أفلامهم حيث فضلوا حضور افتتاح المهرجان".
ونشرت "الجمهورية" : "غاب معظم النجوم عن حفل الافتتاح حتى المشاركون بأفلامهم . وفى الوقت نفسه أعلن رئيس لجنة الحريات فى جمعية نقاد السينما أن النقاد امتنعوا عن حضور حفل الافتتاح. ولم يشاركوا فى الندوات فى الوقت الذى كان فيه كل النقاد تقريبا موجودين فى حفل الافتتاح كما أعلنوا أنهم سيشاركون فى الندوات فى موعدها المقرر ، ووزع فى الاجتماع ، والذى حضره حوالى ٣٠ شخصا فقط ، ملف عن فيلم ناجى العلى وما نشر عنه".
ودافعت جريدة "مصر الفتاة: عن فيلم "ناجي العلي" ونشرت بيان النقاد الأول وملخصا للاجتماع ، ودافعت عن ناجى العلى وأعادت نشر أحد رسوماته.

الثلاثاء ١٩٩٢/٢/١٨

نشر طلعت رميح فى "الشعب" تحت عنوان "قاتل ناجى العلى يظهر فى القاهرة" : "ما أن ظهر فيلم "ناجى العلى" حتى بدأ اللوبى الصهيوني في مصر - مضطرا - الإعلان عن القاتل الحقيقى لناجى حينما بدأ حملة تشويه لاسمه وصورته وفنه وأفكاره وبطبيعه الحال ككل القتلة حاولوا دس السم فى العسل ! فتحت دعوى الدفاع عن مصر (العسل) دسوا السم (الخلط بين انتقاد الحكام وسياساتهم والهجوم على شعب مصر)،



عاطف الطيب

وراحوا يهللون".

وكتب السيد الغضبان في العدد عينه من "الشعب" تحت عنوان "رسالة إلى الفنان نور الشريف : هجوم اللوبي الإسرائيلي وسام على صدرك".

ونشرت "الوفد" تغطية سعيد علام لاجتماع النقاد في أثناء افتتاح المهرجان تحت عنوان "انسحاب النقاد من المهرجان القومي احتجاجا على استبعاد ناجي العلي» على ٣أعمدة . وجاء في خبر "الوفد": توجه أكثر من ١٠٠ ناقد وصحفي وكاتب إلى مقر جمعية نقاد السينما المصريين وعقدوا اجتماعا نظمته لجنة الدفاع عن حرية التعبير بالجمعية ، وأصدرت اللجنة بيانها الثاني الذي يطالب بمقاطعة المهرجان. ومن ناحية أخرى تقرر في نهاية اجتماع النقاد عرض فيلم "ناجي العلي" في نقابة الصحفيين اليوم (٢/١٨)، كما قام كاتب السيناريو الكبير عبد الحي أديب بجمع توقيعات على طلب اجتماع عاجل لمجلس نقابة السينمائيين.

الأربعاء ١٩٩٢/٢/١٩

نشرت "الأهالي" في الصفحة الأولى "النقاد ينسحبون من مهرجان الأفلام الروائية احتجاجا على عدم عرض "ناجي العلي" على عامودين ونشرت "الوفد" تحت عنوان "وزير الثقافة": لم أتدخل لمنع "ناجي العلي" تصريحات الوزير في الرد على بيان النقاد الأول جاء فيها أن "الفيلم يعرض في دار عرض تابعة للدولة ولن نرفعه ، والأمر متروك للجمهور يشاهده أو لا يشاهده" ، وأنه لم يتدخل لمنع الفيلم من العرض في المهرجان.، وإنما كان هذا رأي أعضاء لجنة التصفية بالاجماع، وقال" وزيادة في التأكيد عرض الفيلم على لجنة التحكيم كاملة وجميعهم رفضوه".

ونشرت "الأخبار" في تغطية المهرجان :"بدأت أول أمس ندوات المهرجان القومي الثاني للأفلام الروائية عقب عرض فيلم "مسجل خطر" تمثيل عادل إمام وصلاح قابيل ومصطفى متولي وإخراج سمير سيف .. لم يحضر أحد منهم الندوة، ودار الحوار بين الناقد أحمد عبد الوهاب والجمهور القليل الذي حضرها".

ونشرت "المساء" في الصفحة الأولى عن ندوة نقابة الصحفيين التي عقدت يوم ١٩٩٢/٢/١٨ أن نور الشريف استأجر مجموعة من الكومبارس للهجوم على الكتاب والفنانين الذين يرفضون فيلم ناجي العلي. وقالت "المساء": "الطريف أن نور الشريف طلب من الحاضرين الوقوف دقيقة حدادا على استشهاد عباس موسوى أمين عام حزب الله في لبنان" (!!).

الخميس ١٩٩٢/٢/٢٠

نشرت "الأخبار":"بعد اعتذار معظم النقاد عن إدارة ندوات المهرجان يقوم الناقد أحمد عبد الوهاب والمذيع إمام عمر بتبادل إدارتها ، وفي حال عدم حضور الفنانين يديران الندوة ، ويناقشان الفيلم معاً" . ونشر علاء دوارة في "الجمهورية": "دقائق معدودة قضيتها واقفا في اجتماع لجنة الدفاع عن فيلم ناجي العلي اكتشفت بعدها أن هناك من لايزال يحلم بالزعامة والنضال ويبحث عن أي مكان ليظل في الصورة، كنت أتصور أن يعقدوا اجتماعهم للدفاع عن مصر".

الجمعة ١٩٩٢/٢/٢١

نشرت "الوفد" تغطية واسعة لندوة نقابة الصحفيين ، وجاء في التغطية التي كتبها سعيد علام أن أغلب الآراء التي قيلت في الندوة كانت مع الفيلم ، وضد الحملة الصحفية التي طالبت بمنعه . وضد قرار لجنة التصفية بالمنع . كما نشرت "الوفد" في العدد نفسه مقال حازم هاشم الأسبوعي وجاء فيه: "النقد شيء وإلقاء الطوب والاتهام بالخيانة شيء آخر

، والإرهاب كل الإرهاب أن يحشد البعض ما يضيف إلى جبهة الهجوم على الفيلم حتى يستقر - زورا - الاتهام بالخيانة والعمالة".

السبت ١٩٩٢/٢/٢٢

نشرت "أخبار اليوم" في رأس الصفحة الأولى كاريكاتيراً قالت إنه "لناجي العلي" تحت عنوان "حتى الجيش المصرى لم يسلم من وقاحة ناجي العلي". ونشرت في العدد نفسه مقالا لجلال كشك ضد الفيلم بعنوان "ليس حبا في ناجي العلي، ولكن بغضاً في فلسطين ومصر جاء فيه "إن من بين حكام مصر الثلاثة فاروق وناصر والسادات ناصر فقط هو الذى لا حارب ولا هاجم ولم يمت إلا بعد أن أعطى إسرائيل فلسطين من البحر إلى النهر، وعليها الجولان وسيناء".

ونشرت "أخبار اليوم" في العدد نفسه مقالات لحمد الزرقاني عن ندوة نقابة الصحفيين جاء فيه أنه "فجع في النقابة وتأكد بعدما شاهد الفيلم في النقابة لأول مرة أنه يخلد دور واحد من الأقزام الذين تطاولوا على مصر كثيرا. وجاء في ختام المقال أن أسماء البكرى في ندوتها بالمهرجان بعد عرض فيلمها "شحاذون ونبلاء" قالت إنها تعتبر ما حدث لفيلم "ناجي العلي" حجرا على حرية الفنان. وأن الجمهور تصدى لها وصرخ مواطن مصرى بسيط "ازاى تعرضوا فيلم عن شخص يرسم مصر في صورة عاهرة ... حرام عليكم".

ونشرت "أخبار اليوم" في العدد عينه ١٢ رسالة من قراء كلها ضد فيلم "ناجي العلي"، وبعضها يطالب بـ "حرق الفيلم وإعدام جميع نسخه(!!) ونشرت "أخبار اليوم" في صفحة الفن من العدد نفسه أن المهرجان أكثر نجاحا من مهرجان عام ١٩٩١ (!!) وقالت على لسان سمير غريب أن المهرجان ازداد قيمة ونجاحا نتيجة الظروف التي تعرض لها هذا العام، والتى أثبتت أنه أقوى من أى أحداث متعلقة بأى فيلم (!!) كما أن إقبال الفنانين كان أفضل من العام الماضى والمناقشات التى دارت في الندوات حققت نجاحا كبيرا(!!)

الأحد ١٩٩٢/٢/٢٣

نشر ياهر التهامى في "أكتوبر" تحت عنوان "قليل من النجوم وكثير من المشاكل "إن المهرجان" فقد البريق الذى تمتع به، والهالة التى أحيط بها العام الماضى".

ونشر زكريا نيل في "الأهرام" أن الذين هاجموا ناجي العلى هم الذين جعلوا منه أسطورة وقضية، وأن المشكلة ليست في نور الشريف أو محمود الجندى، وإنما في الرقابة التى وافقت على عرض الفيلم.

***

عقد المهرجان القومى الثانى للأفلام الروائية في الفترة من ١٩٩٢/٢/١٦ إلى ١٩٩٢/٢/٢٣. وبسبب استبعاد فيلم "ناجي العلي" وستة أفلام أخرى من المهرجان لأسباب غير فنية وغير موضوعية قاطع نقاد السينما المهرجان، وعقدوا في لحظة الافتتاح نفسها اجتماعا في مقر جمعية نقاد السينما أعلنوا في بيانهم الثانى عن أزمة "ناجي العلي".ه

وفي يوم ١٩٩٢/٢/١٨ عرض الفيلم في نقابة الصحافيين ونظمت النقابة ندوة كبيرة بعد العرض. وفي يوم ١٩٩٢/٢/٢٠ عرض الفيلم ونوقش في حزب "مصر الفتاة"، وفي يوم ١٩٩٢/٢/٢١ عرض الفيلم ونوقش في نقابة السينمائيين بحضور النقيب وكل أعضاء مجلس النقابة، وكانت الندوة الرابعة أثناء المهرجان في حزب التجمع يوم الأحد ١٩٩٢/٢/٢٣.

الاثنين ١٩٩٢/٢/٢٤

نشر صلاح عيسى في "مصر الفتاة" يرد على الذين هاجموا ندوة نقابة الصحفيين، وكان مقاله تحت عنوان: "حرية كاتم

الصوت وديمقراطية كيد النساء" وجاء فيه "الطريقة التي نشرت بها الصحف المصرية التي تقود الحملة على فيلم "ناجي العلي" وقائع الندوة التي عقدتها نقابة الصحفيين لمناقشة الفيلم، هي فضيحة لتلك الصحف ، ودليل على أنها تفتقد لأي مصداقية ، وبرهان ساطع على أن الحملة على الفيلم تعتمد على نشر الأكاذيب ، وتحترف التزوير في وقائع الحاضر، كما احترفت التزويرفي وقائع التاريخ".

وقال "صلاح عيسى" إن البلطجية الحقيقيين ليسوا هم الذين حضروا ندوة نقابة الصحفيين، بل هم صناع الحملة الذين عجزوا عن استكتاب ناقد سينمائي واحد، أو فنان كاريكاتير واحد كلمة تؤيد ما ذهبوا إليه" ، واختتم مقاله قائلاً: "لقد اغتالوا "ناجي العلي" ، وهم يحاولون اليوم اغتيالنا ،وهذا هو الموضوع".

وقامت "مصر الفتاة" في نفس العدد بتغطية واسعة لندوة حزب "مصر الفتاة" تضامنا مع الفيلم، والاجتماع الثاني لنقاد السينما الذين أعلنوا فيه مقاطعة المهرجان القومي ، كما نشرت مقالا للكاتب الفلسطيني الكبير عبد القادر ياسين قال فيه إن "ناجي العلي" طالما أشاد بالشعوب بما فيها الشعب الأمريكي ومن باب أولى الشعوب العربية من دون استثناء وإن لم يفلت حاكم عربي من نصل ريشته".

وقال :"أما ملابسات اغتيال "ناجي العلي" فقد غدت معروفة للقاصي والداني بعدما نشرت الصحف في سبتمبر ١٩٨٨ نص الحكم الذي أصدرته محكمة لندنية ضد قتلته وفيه تأكد أن الموساد قد شجع على قتل هذا الرسام الجسور" و" إن إنتاج فيلم عن هذا العبقري المقاتل هو عمل يرد الاعتبار لكل ما هو وطني وقومي في زمن عربي تردى حتى أسفل سافلين".

ونشرت "الأهرام" عن استياء الجمهور ، في كل ندوة يحضرها لعدم حضور نجوم الأفلام لمناقشتهم في أعمالهم. ونشرت "الأخبار" أن إيرادات المهرجان في أيامه الخمسة الأولى (من ٧ أيام) لم تتجاوز سبعة آلاف جنيه (إيراد الحفلة الواحدة في سينما ميامي كاملة العدد يزيد عن ٣٠ ألف جنيه) ونشرت "الأخبار" أيضاً أن أمينة رزق حزينة بسبب "تجاهل الوسائل الإعلامية "لندوات تكريم الفنانين في المهرجان (أمينة رزق- فريد شوقي - وحيد فريد) . (من الواضح أنها لا تعلم أن التجاهل لم يكن لها أو لغيرها من المكرمين، وإنما للمهرجان بسبب أزمة فيلم "ناجي العلي" وقرار لجنة التصفية باستبعاده وستة أفلام أخرى).

ونشرت "روز اليوسف" مقالها الافتتاحي لرئيس التحرير محمود التهامي عن الأزمة . وجاء فيه أنه قرأ الملف الذي أصدرته لجنة الحريات في جمعية نقاد السينما عما نشر عن فيلم "ناجي العلي" في الصحافة المصرية. وقال محمود التهامي "لا أوافق على أن تكون وجهة النظر في أي موضوع تستند فقط إلى مسألة حب مصر وإنما يجب أن تكون هناك أسباب أخرى موضوعية وملموسة ترجح جانبا على الآخر، وببساطة أقول إن - التمسح بالوطن هو نوع من ابتزاز المشاعر العامة لا أوافق عليه".

ونشرت "روز اليوسف" في العدد نفسه ستة رسوم "لناجي العلي" أرسلتها الدكتورة سناء المصيلحي أستاذة الأدب العربي في جامعة چورچ واشنطن دفاعاً عن "ناجي العلي" ، وأطلقت الدكتورة سناء على الحملة ضد الفيلم "الاغتيال الثاني لناجي العلي". كما نشرت تصريحات لثلاثة من المخرجين المشتركين في المسابقة ضد لجنة التصفية المشكلة من ثلاثة من أعضاء لجنة التحكيم . فقال سمير سيف إن اللجنة لا ترقى إلى مستوى الإحترام ، وقال شريف عرفه إنه لا يوافق على استبعاد أي فيلم ، وقال محمد خان إنه يشك في اللجنة لأنها قامت باستبعاد "ناجي العلي" على الرغم من مستواه الفني المرتفع . كما نشرت "روز اليوسف" في العدد نفسه نتائج لجنة تحكيم النقاد الموازية التي اجتمعت في مقر المؤسسة القومية العريقة، وتشكلت من رؤوف توفيق رئيسا وعضوية كل من خيرية البشلاوي وأحمد يوسف وسمير فريد وطارق الشناوي وعلي أبو شادي وفتحي فرج ومحمد

كامل القليوبي ويوسف شريف رزق الله ، حيث فاز (ناجي العلي) بجائزة لجنة التحكيم الخاصة وجائزة أحسن مونتاج (أحمد متولي) وأحسن موسيقى (مودي الإمام).

(من الجدير بالذكر أن أفلام كل من سمير سيف وشريف عرفة ومحمد خان لم تفز بأى جائزة من جوائز المهرجان الرسمية ، كما لم يفز أيضاً فيلم أسماء البكرى "شحاذون ونبلاء" وكانت أسماء قد أعلنت في الندوة التي أعقبت عرض الفيلم أنها ضد استبعاد "ناجي العلي" من المهرجان ، وتعتبر القضية تتعلق بالحريات".

الثلاثاء ١٩٩٢/٢/٢٥

نشرت "الشعب" عرضا لندوة نقابة الصحفيين ونشرت الوفد استقالة مصطفى محرم وكيل نقابة المهن السينمائية احتجاجا على عدم نشر البيان الذى أصدرته النقابة، وكان النقيب ممدوح الليثي قد وافق على نشره كإعلان في الصحف قبل نهاية المهرجان، ثم تراجع في اليوم التالي، وفيما يلي نص البيان الذى لم ينشر:

بسم الله الرحمن الرحيم
بيان من نقابة المهن السينمائية

تعلن نقابة المهن السينمائية استنكارها للحملة الصحفية التي تتهم بعض أعضائها صناع فيلم "ناجي العلي" في وطنيتهم وشرفهم.

والنقابة إذ تعلن اعتزازها بأعضائها صناع هذا الفيلم وعلى رأسهم الفنانون نور الشريف وعاطف الطيب وبشير الديك - ترى أنه إذا كان من حق كل صحفي أن ينشر ما يشاء من رأى ، فليس من حق أى صحفي اتهام الآخرين بالخيانة لمجرد الاختلاف في الرأى.

وتعلن النقابة أن لجنة تحكيم المهرجان القومي الثاني للأفلام الروائية قد فقدت مصداقيتها بسبب قرار لجنة التصفية استبعاد سبعة أفلام من المسابقة ومن العرض في المهرجان خضوعا للحملة الصحافية، ودون أسس فنية موضوعية ، وموافقة بقية أعضاء لجنة التحكيم على ذلك القرار، فضلا عن إعلان بعض الأعضاء رأيهم في الأفلام في الصحف قبل انتهاء التحكيم.

وقد قرر مجلس النقابة استجابة للرأى العام بين الأعضاء مطالبة وزارة الثقافة إعادة التحكيم في جميع الأفلام التى تقدمت إلى المسابقة وعددها ٢٢ فيلما بواسطة لجنة تحكيم أخرى مختلفة تماما.

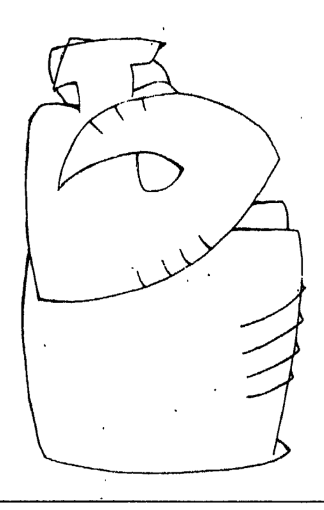
كما قرر المجلس في حال عدم الاستجابة لهذا المطلب أن يمتنع جميع أعضاء النقابة عن المشاركة في المهرجان القومي على أى نحو، وتطبيق القانون على كل من يخالف هذا القرار.

وكيل النقابة
مصطفى محرم
سكرتير عام النقابة
محمود سامي خليل

الأربعاء ١٩٩٢/٢/٢٦

نشرت "الأهالي" عرضا وافيا لندوة حزب التجمع تضامنا مع فيلم "ناجي العلي"، كما نشرت مقالا للكاتبة فريدة النقاش دفاعا عن الفيلم جاء في ختامه "تحية لناجي العلي ونور الشريف وبشير الديك وعاطف الطيب ومحمود الجندى وأحمد متولي وكل مثقفي مصر الشرفاء وهم يتصدون للعاصفة"، ونشرت "الأهالي" في العدد نفسه المقال الذى منعه إبراهيم سعده للكاتب سمير تادرس، ومقالا ثالثا للناقدة والمخرجة نبيهة لطفي عن ندوتي نقابتي الصحافيين والسينمائيين.

ونشرت "الأهرام" مقالا عن "ناجي العلي" الفنان والفيلم والقضية للدكتور غالي شكري جاء فيه "إن الدولة التى سمحت للفيلم بالعرض على ألوف المشاهدين لا يجوز لها الاعتراض على حق الفيلم في مسابقة المهرجان الرسمي ؛ وكانت قد وافقت عليه رسميا كذلك "و"



أن سحب الفيلم من قائمة أفلام المهرجان يدفع بالدولة لأن تكون طرفا في معركة يفترض فيها أن تتخذ موقف الحياد وحماية الحريات". وقال د. غالى شكرى "إن بعض الذين يوحدون بين الوطن والحاكم سبق لهم أن نالوا من أحد العهود نيلاً فاحشا فلم يتهمهم أحد بأنهم ينالون من مصر ذاتها".

الخميس ١٩٩٢/٢/٢٧

أبرقت وكالة رويتر من القاهرة عن حفل ختام المهرجان القومى وجاء فى البرقية المطولة "وقال عدد من الفنانين عن أسباب عدم مقاطعتهم للمهرجان أن تحذير النقابة لهم لم يصلهم".

ونشرت "صباح الخير" مقالا للكاتبة إيناس إبراهيم جاء فيه إن ما حدث فى المهرجان القومى "وضع كل مهرجانات وزارة الثقافة تحت دائرة الشك"، ونشرت فى مقال آخر للكاتب عمرو خفاجى إن استبعاد فيلم "ناجى العلى" أفسد المهرجان.

وفى نفس هذا اليوم عقدت لجنة الحريات فى نقابة المحامين مؤتمرا كبيرا للتضامن مع فيلم "ناجى العلى" وصناع الفيلم، وشاركت فى الاجتماع لجنة الحريات التى تكونت لأول مرة فى نقابة السينمائيين فى اجتماع النقابة لمناقشة الأزمة.

كلاكيت ثانى مرة : اغتيال فيلم

الملائكة لا تسكن الأرض

كمال رمزى

الافكار الظلامية التى حالت منذ سنوات وحتى اليوم دون عرض فيلم «الملائكة لا تسكن الأرض» أمام الجمهور، عادت تقصف الفيلم عشوائيا بعدما أنزل الفيلم إلى مكتبات الفيديو وتبين أن مشاهد كاملة قطعت وحوارات ألغيت.

«الملائكة لا تسكن الأرض» فيلم تعرض للاغتيال مرتين: الأولى عام ١٩٨٧، عندما امتنعت دور السينما عن عرضه خوفا من استفزاز الجماعات المتطرفة التى يهاجمها الفيلم .. ومثل هذا التمنع، يعنى عمليا، الحكم باغتيال الفيلم معنويا، أو على الأقل، حبسه حبسا «انفراديا» فى علبة الصفيح بلا محاكمة عادلة.

أما الاغتيال الثانى، فيتم هذه الأيام بعدما ظهر الفيلم على شرائط الفيديو ممزق الأوصال، فبدا كالجثة التى مثل بها على يد قاتل متوحش، لا يعرف الرحمة. والمؤلم فى مسألة «الاغتيال» هذه، أنها أحيطت بما يشبه مؤامرة الصمت، حتى من صناع الفيلم أنفسهم ..ففيما عدا مقالة الناقد على أبو شادى، بمجلة «فن» -«العدد ١٤١- ١٢ تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٩٢»، الذى يطالب فيها بإطلاق سراح الفيلم، لم يشر أحد إلى الجريمة. والآن، بعد ثلاث سنوات من نشر المقال المذكور، يخرج الفيلم إلى مشاهدى الفيديو، مشوها دميما، يحتاج لمن يدافع عنه، أو على الأقل، لمن يرصد الأجزاء المبتورة التى تعد أهم ما فى «الملائكة لا تسكن الأرض».

قصة الفيلم التى كتبها المخرج سعد عرفة، تعتمد على «صراع الأفكار» المتباينة والمتضاربة على أرض الواقع .. وتكاد الشخصيات أن تخلو من نبض الحياة، فهى مجرد أشباح أو «معتقدات» أحادية الجانب. لذلك فالحوار والمبارزات الكلامية التى صاغها عاطف بشاى، تحتل مساحات واسعة من الفيلم.

تدور الأحداث فى مجتمع الصيادين على شاطئ الاسكندرية بالقرب من فنار مهجور. ويبدو البحر ومراكب الصيد وسوق السمك والبيوت الصغيرة فى الحوارى الضيقة، محض خلفيات «ديكورية»، طبيعية لا حضور حقيقيا لها .. وكأن الأهم بالنسبة لصناع الفيلم، الأفكار فحسب.

شخصيات الفيلم، أو أفكاره، كالتالى: «عمران» (ابراهيم عبد الرازق) -رحمه الله- يطلق لحية صغيرة ويتظاهر بالورع. يعامل ابنه «على» ممدوح عبد العليم، بقسوة. يظهر مع المشاهد الأولى وهو يرعب ابنه الطفل بنار الجحيم التى ستحرقه إذا لم يؤد صلاة الفجر .. ولاحقا، يلاحق ابنه الذى أصبح شابا بالتأنيب والإذلال، مما يجعله فاشلا تماما .. وفيما بعد، يتكشف الوجه الآخر لـ«عمران» المتزوج سرا من امرأة أخرى يتاجر معها فى المخدرات ويتم القبض عليه.

شقيق «عمران» (رشاد عثمان) على النقيض منه: رجل طيب، واضح وصريح، يعامل الجميع معاملة حسنة .. يحب ابنته الوحيدة «أمينة» (بوسي) ويغدق عليها من حنانه واحترامه، ويثق فى سلوكها، لذلك فإنها ناجحة فى دراستها الجامعية .. تحب ابن عمها «على» وتشفق عليه فى الوقت ذاته.

الشقيقان المتناقضان، فكرا وسلوكا، يعبران عن تناقضات أوسع فى المجتمع .. وتظهر هذه التناقضات على نحو أوضح فى أحد المشاهد المبكرة من الفيلم .. فعند مدخل الجامع، يتصدى «عمران» لرجل ينوى الصلاة، ويمنعه من الدخول، لأنه «يشرب الخمر» .. يعلن الرجل توبته، ويهم بعبور عتبات الجامع، يؤازره شقيق «عمران» .. وفورا ينضم أحد المتشددين المتطرفين إلى «عمران» .. بينما ينضم شيخ الجامع رحب الأفق، المتفهم، للرجل «التائب»، وشقيق عمران .. ويدور بين الجميع حوار ساخن -محذوف من نسخة الفيديو- يكشف عن شراسة وضيق أفق وتعنت الرجل المتطرف الفظ الذى يقوم بدوره سعيد الصالح، وهو ممثل متمكن (غير سعيد صالح طبعا) .. وها هو نص الحوار، الموجود فى نسخة الفيلم الأصلية:

- «الشقيق» يتحدث بلطف: «مش احنا اللى نحاسب الناس يا عمران».

- «عمران» محتدا، غاضبا: «يعنى ايه .. ربنا قال نشوف معصية ونسيبها»؟

- «الشقيق» برقة: «الراجل بيقولك تاب واستغفر، وداخل يكفر عن ذنوبه».

- «عمران» بانفعال زائد: «كداب اللى فيه الداء ده عمره ما يتوب أبدا».

- «الرجل التائب» مدافعا عن نفسه: أنا مش كداب .. وربنا هو اللى يعلم».

- «عمران» بصيغة الأمر: «اسكت .. ربنا هايحرقك فى نار لا تختفى ولا تنطفى».

- «الشقيق» لا يزال محتفظا باعصابه: «وبعدين يا عمران، اللى انتى بتعمله هو اللى معصية تتحاسب عليها .. و(يشير إلى الرجل) .. ادخل .. ادخل».

- «المتطرف»: يظهر من وراء ظهر عمران وبلهجة مستنكرة، هادئة فى البداية: «يدخل! يدخل فين؟ .. الكفرة مايدخلوش بيوت الله».

- «الرجل التائب»: «أنا مش كافر. أنا بأقول لا إله إلا الله، محمد رسول الله .. وتبت توبة نصوحة».

- «المتطرف»: «التوبة مش لأمثالك .. انت واللى زيك سبب خراب الدنيا .. انتم اللى هاتعجلوا بالقيامة و(بلهجة آمرة) .. ابعد .. ابعد».

- «شيخ الجامع»: موجها حديثه للمتطرف: «سيبه.. القيامة هاتقوم من اللى زيك .. هو انت اللى هاتحاسب البشر»!؟

- «المتطرف»: بعنف وتهديد: «واكفرهم واكفر الدنيا كلها اذا كانت ضالة .. اللى ما يرجعش بالخوف من ربه، يرجع بالخوف من حراس الدين».

-«شيخ الجامع» بحزم: مين اللى عينك حارس .. كلنا سواسية قدامه .. كلنا ها نتحاسب .. كل واحد حسب ضميره ونيته. (موجها كلامه للرجل التائب) .. تعال يا بنى .. ادخل».

على الرغم من الطابع المسرحى لهذا المشهد، فإنه بمثابة «حلبة» الصراع حيث تتنازع الأفكار .. ويكتسب المشهد أهمية

ثانية في تطور -أو تدهور- شخصية «علي»، الذي يتابع الموقف بعيون حائرة وهو لايزال طفلا .. وينتقل الفيلم -زمنيا- إلى أكثر من عشر سنوات حيث يطالعنا «علي» في المشهد التالي مباشرة، وقد غدا شابا، من الواضح أنه انضم إلى تلك الجماعة التي يرأسها الرجل المتطرف، فاصبح سلوكه تجاه ابنة عمه أمينة يتسم بالتحفظ الشديد .. فهو، لا يستطيع أن يتفهم أو يقتنع ببساطتها وعفويتها واندماجها الايجابي في الحياة ... ان بتر المشهد المذكور، يعد تجاهلا لأحد الجذور التي كونت شخصية «علي» المزورة والمرتبكة.

انهالت «سكين الجزار» بتهور لتبتر جميع المشاهد التي يظهر فيها المتطرف سعيد الصالح، وهي مشاهد جوهرية تفضح بجرأة ممارسات المتطرفين الوحشية، حتى مع بعضهم بعضا .. وتلك عينة من هذه المشاهد المحذوفة:

بعد أن يقبل «علي» ابنة عمه «أمينة» للمرة الأولى والأخيرة، تنتابهما موجة من الشعور بالذنب .. وبينما هي تصلى وتستغفر، يذهب هو إلى الجامع .. يلتقي الرجل المتطرف الذي استطالت لحيته، وأصبح يلقب بكلمة «سيدنا» ويرتدي البنطال تحت الجلباب الأبيض .. يسيران على الشاطئ .. ويدور بينهما الحوار التالي الموجود في نسخة الفيلم والمبتور من نسخة الفيديو:

– علي: أنا كنت منتظرك لما تخرج من الجامع .. أنا ..

– المتطرف: أنت ايه .. (بانزعاج) .. انشقيت عن الجماعة؟ .. ماجتش الاجتماع اللي فات ليه؟

– علي: كان عندي ظروف .. (بانكسار) .. أنا يا سيدنا غلطت .. ارتكبت معصية.

– المتطرف مهتاجا: معصية يا زنديق .. عملت ايه؟ .. «يصفعه على وجهه» .. ذنبك مضاعف .. جريمتك اثنين .. المعصية وخروجك على الجماعة.

– علي متوسلا: سامحني ..

– المتطرف: أسامحك يا كافر .. يا فاسق (يلقيه أرضا ويبدأ في ضربه بعنف).

– علي: سيبني في حالي.

– المتطرف يرفع «علي» من الأرض ويستمر في ضربه: قوم .. قوم يا عدو الدين .. بتخلف الوعد والقسم يا فاسق؟

– علي يواجه المتطرف وقدر انتابته حالة عصبية فيأخذ في ضربه: «أنا مش كافر .. أنا مش كافر».

– المتطرف – يولي الادبار متوعدا: النهار ده، آخر يوم في عمرك.

هذا الموقف العاصف على قدر كبير من الأهمية، ذلك أنه يدفع «علي» إلى طريق مناقض تماما للطريق الذي كان يسير فيه .. أي أنه يسمى متطرفا في عبثه وفساده ومجونه.

وفي مشهد آخر، محذوف من نسخة الفيديو، يرصد الفيلم جانبا من المواجهات الدامية بين الشرطة والمتطرفين من ناحية، ونمط معاقبة من يخرج على الجماعة، من ناحية أخرى .. أحد رجال الشرطة، بملابس مدنية، يراقب بيتا يعقد فيه اجتماع .. وتدخل الكاميرا لتصور وجه «سيدنا» في لقطة قريبة، كبيرة، وهو يعلن، غاضبا: «ان «علي» ضل .. انحرف .. خان العهد .. والقسم .. خرج عنا. لم يعد منا .. لا حياة لمن ينشق علينا .. دمه حلال .. الموت للكافر .. الخائن .. عدو الله .. أقيموا عليه الحد .. اقتلوه .. اسحلوه .. مثلوا بجثته قطعوه أربا أربا».

ومع ازدياد ضربات الايقاع في الموسيقى التصويرية المتوترة التي ترتفع مع كلمات المتطرف، تقوم قوات الشرطة باقتحام المكان.

هذه «عينة» من المشاهد التي تم استئصالها من «الملائكة لا تسكن الأرض». وبترها، أيا كانت الدوافع، يعد «جريمة فنية» بكل المعايير .. فليس لأحد الحق في تمزيق أوصال أي فيلم على هذا النحو البالغ الشراسة .. فهل سيتحرك أصحاب «الملائكة» وصناعه، للمطالبة بوصل الأجزاء المبتورة؟ خصوصا أن الرقابة لم تتدخل ولم تطالب بحذف أي مشهد .. أم سيتجاهلون اغتيال عملهم .. للمرة الثانية؟

شهادات

(أهل السينما يتحدثون
عن تجاربهم الخاصة مع الرقابة)

حوار الأفلام والمقص

وحيد حامد: بل هزمني العسكر

لم أنهزم مع الرقابة، لكنني انهزمت أمام العسكر، تلك هي ملامح تجربتي مع الرقابة في مصر، فالرقابة حجزت فيلم «البرئ» ومنعته مؤقتا عن العرض، لكن الذي قطع مشاهد من الفيلم هو الأمن، وهو ما حدث أيضا مع فيلم «كشف المستور».

وما أريد التأكيد عليه هنا أن الخلاف عندما يكون بين عقول متشابهة في طرق التفكير، وفي الدفاع عن الحرية والعقلانية، فمن المؤكد أنها ستصل إلى نتيجة ما، يتفق عليها الجميع. أما الخلاف مع السلطة الأمنية، فسيؤدي حتما إلى خسارة المثقف، الذي يمكنه الحوار مع الرقابة والرقباء، وهو ما يصعب عليه إذا انتقل الحوار إلى أرضية أخرى، يتعامل فيها الآخرون بمصطلحات أمن المجتمع والمصلحة العليا للبلاد .. وغيرها من التعبيرات المطاطة. والمسألة برمتها في نظري تكمن في سؤال: ما فائدة جهاز الرقابة؟ إذ من المفروض ألا تكون الرقابة سيفا على رقبة الفنان، بل أن تكون سيفا في يده، لأنها في نهاية الأمر جهاز حكومي، تعمل على الحفاظ على بقية الأجهزة الحكومية، ويكفي أن أشير في هذا الصدد أن حجة المنع في فيلم «كشف المستور»، كانت وجود القوانين التي تمنع إذاعة أسرار المخابرات أو العلميات العسكرية، لكن الرقابة فسرت الحفاظ على أسرار المخابرات تفسيراً خاطئاً بعدم الاقتراب من سلبيات جهاز المخابرات -إن وجدت- ولو بالتعميم.

والحقيقة أن قوانين الرقابة هنا ليست خفية، بل معلنة وواضحة في إطار النصوص العامة، التي تتيح للرقيب التدخل في كل شئ، مثل الآداب العامة،

ومصلحة البلاد العليا، والحفاظ على الوحدة الوطنية، والأمن العام .. ومن هنا تبدأ مضايقات الرقابة ومحاسباتها لأى خارج عن قوانينها، إذ من الممكن أن تستخدم ظاهر النص القانونى فى الرقابة على كل شئ، وهو ما استخدمته الرقابة مع فيلم «الغول» إذ قالت عنه إنه فيلم يعادى النظام القائم فى البلاد، ولا غرابة أن يحرص وزيرا الدفاع والداخلية على مشاهدة فيلم «البرئ» بعد الحذف الذى أقرته الرقابة، ويكون لديهما الوقت لمثل هذه الأمور، وكأن الفيلم سيحدث ثورة فى البلاد، لكن كل هذا يؤكد أن هناك من يخاف من الفن عندما يكون جادا.

على بدرخان:
أعمل وداخلى رقيب

حكاية الرقابة فى مصر، مليئة باللوائح الطويلة من الممنوعات، وكأن العاملين فى الحقل الفنى تجار سلع استهلاكية، تحتاج إلى قياس صلاحية أو قياس جودة، وبالطبع لا تقاس الإبداعات الفنية بهذه الطريقة. وعادة موظفى الرقابة أنهم يخافون من تحمل المسئولية، أو الاصطدام بتفسير اللوائح الجامدة، التى لا يتصدى لها إلا رئيس الرقابة نفسه أو الوزير. الأمر الذى يفترض وجود رؤية أشمل عند النظر إلى لوائح الرقابة.

والقضية فى تقديرى الشخصى ليست فى الرقابة كجهاز ولوائح ونصوص قانونية، بل فى الرقابة الداخلية، التى ترسبت داخل الفنانين، وربما لا تعنينا كثيرا، بقدر ما تعنى دولا أخرى،تفرض علينا أذواقها وقيمها فى إنتاج صناعة فنية تناسبهم. وأستطيع أن أعلن أننى اليوم أعمل وداخلى رقيب، أشد من الرقيب الموجود لدى هذه الدول بمراحل، مما يحد من قدرتى على الاسترسال فى التعبير الفنى إلى غاياته القصوى، خوفا من المنع الذى قد يواجه العمل فى دول الخليج والسعودية، الأمر الذى يعود بالخسارة على المنتج، لأن الإبداع السينمائى فى نهاية الأمر هو صناعة وإبداع معا، وهناك حسابات عديدة يضعها القائمون على صناعة الفيلم فى أذهانهم، ولذلك أردد بينى وبين نفسى دائما، إنه حتى لو لم توجد الرقابة المصرية، لكفانا رقابة الأسواق، التى تتطلب معادلة من نوع ما، تشمل كل هذه الحسابات.

والغريب أن تجد موظفا فى الرقابة يعترض عام ١٩٩٥ على ظهور ممثلة بمايوه فى أحد المشاهد، وهو نفس المايوه الذى ظهرت به ممثلة أخرى عام ١٩٢٥ فى أفلام مصرية، دون أن تعترض الرقابة. ومثل هذا الاعتراض مرده الخوف من المناخ الموجود حاليا، وأعتقد أن دورنا الحقيقى فى التنبيه على هذا المناخ، بالشكل المنطقى وبلا تعسف، وفى إطار القياس الفنى بلا استفزاز. وبالطبع من الوارد أن توجد بعض المشاهد التجارية إلى جانب العمل الفنى، وعلينا أن نستوعب هذه المعادلة فى ظل الديمقراطية المتاحة والمناسبة لظروفنا الحالية، فالمشاكل الموجودة فى الداخل والخارج واحدة، لكن فى نفس الوقت علينا أن نستوعب أيضا الوجه الآخر لهذه المعادلة، وهو أزمة الصناعة التى أصابها الاحتضار ، بفعل هذه اللوائح الرقابية، ولذلك لا ينبغى أن نطالب الفنان باستيعاب لوائح الرقابة والحفاظ على قوانين سنتها الأجهزة الحكومية، فى الوقت الذى لا تعى فيه هذه الأجهزة مسئولية دورها فى الحفاظ على صناعة السينما ذاتها. وكما يوجد بعد سياسى فى الرقابة، فإن هذا البعد أيضا لابد أن يضع فى اعتباره أهمية هذه الصناعة، باعتبارها أهم وأقوى من السياحة، وتحتاج إلى الدعم، بدلا من أن نتركها تموت، ونذهب لبناء صناعة أخرى من الصفر.

والأمر لا يخلو من مسئولية الفنانين أيضا، إذ يقع عليهم دور كبير فى الحوار مع هذه الأجهزة، ويبدو أن الحوار دائما فى المصالح العامة مقطوع تماما، نعم يوجد كلام كثير فى الأزمة وكيفية الخروج منها، لكن لا تجد أحدا يفعل شيئا، فهناك خطر حقيقى يهدد هذه الصناعة، يتجاوز

بالطبع دور الرقابة، التي قد تصبح بلا دور إذا انتهت هذه الصناعة، مما يتطلب تدخل وزارات معينة في الأمر، مثل الصناعة والمالية والثقافة لإيجاد حلول عملية لهذه الصناعة، خاصة أن الفنانين في مصر ليسوا أصحاب هذه الصناعة، بل هم رأسمالها، والتمويل عادة يأتي إليها من الخارج ويفرض عليها أشكالا من الرقابة، هي التي تجعلنا نصرخ الآن، في حين لا تهتم مصر بهذه الصناعة، لأنها لا تجد لها دورا ثقافيا كما الحال مع التليفزيون، ولذلك لا تجد أحدا يمول السينما المصرية من المسئولين.

سعيد حامد: الرقابة الذكية شئ جميل

لم تكن لي مشكلة مع الرقابة حتى الآن، لأن شخصية «مهدي» -يحيى الفخراني- في فيلم «الحب في الثلاجة» هي شخصية خرافية، تسبح في جو من الفانتازيا، لا تخضع للرقابة، ولكن المؤكد أن أزمة السينما ليست أزمة مع الرقابة، بل أزمة انتاج، وإذا كانت الرقابة تمنع أفلام العري والمشاهد الجنسية الفاضحة، فهذا شئ طبيعي، لأنه قد يؤدي إلى إنتاج أفلام «بورنو»، خاصة أن هناك من لديه استعداد لانتاج هذه النوعية من الأفلام، في ظل المشاكل الاجتماعية التي نعاني منها، لكن في نفس الوقت ينبغي أن تتحلى الرقابة بالذكاء، حتى تكون شيئا جميلا.

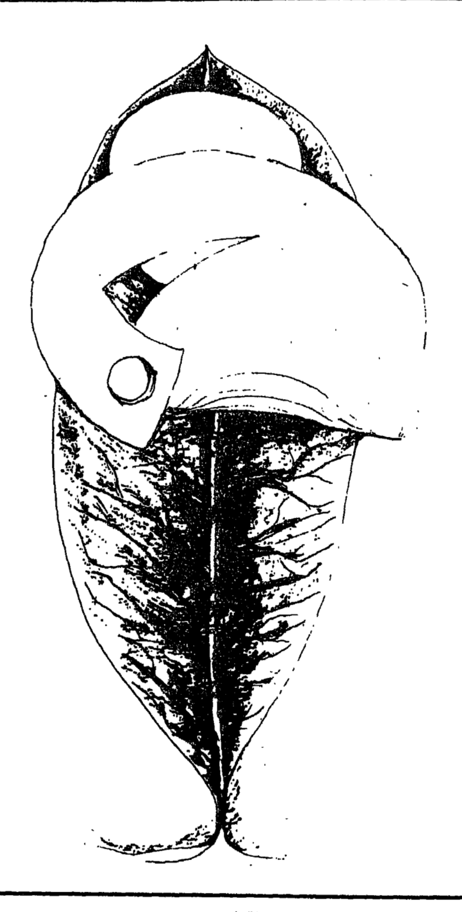
عبد الحي أديب: دبدب عبد الناصر من الضحك

مشواري مع الرقابة مشوار طويل، فقد بدأت في التعامل معها والاصطدام بها منذ عام ١٩٥٦، وكانت في بداية انضمامها إلى مصلحة الفنون التي ترأسها الأديب الراحل «يحيى حقي»، إذ كانت الرقابة على المصنفات الفنية من قبل هذا التاريخ، تابعة لوزارة الداخلية، وكان «نعمان عاشور» الكاتب المسرحي الراحل هو نائب رئيس الرقابة في ذلك الوقت، الذي قدمت فيه سيناريو فيلم «باب الحديد» وكان اسمه في البداية أو كما قدمته «القطيع» إلا أن أحد أعضاء الرقابة -وهو شيخ أزهري معمم- اعترض على هذا الاسم «القطيع» وطالب بتغييره وتغيير أشياء أخرى، لكن استطاع «نعمان عاشور» بحماسه الشديد للسيناريو -دون سابق معرفة بي- أن يمرر السيناريو ووصفه بأنه موضوع جيد، ونصحني بتغيير اسم الفيلم، الذي عرف تاريخيا باسم «باب الحديد».

التجربة الثانية مع الرقابة كانت مع فيلمي «امرأة في الطريق» و«أبو حديد» .. لكن جاءت اعتراضات الرقابة في إطارها المقبول، ولم تشطح في طلبات الخذف، ومر الفيلمان بسلام.

إلى أن جئنا عام ١٩٦٨، وكان سيناريو الفيلم الكوميدي «جناب السفير» وهو من إنتاج محمد عبد الوهاب، ولكن الرقابة رفضت الفيلم بعد تصويره، واستطاع محمد عبد الوهاب بذكائه الفطري أن يطلب مقابلة الزعيم جمال عبد الناصر، وحكى له قصة اعتراض الرقابة على الفيلم، فطلب عبد الناصر مشاهدة الفيلم في منزله، من خلال دار العرض الخاصة التي كان يحتفظ بها دائما في المنزل، ووصل إعجاب عبد الناصر بالفيلم إلى درجة الدبدبة على الأرض من كثرة الضحك في بعض المشاهد، وخاصة مشهد بود ستان الغربية والشرقية، وعرض المعونات عليهما من قبل الروس والفرنسيين للتصويت معهما في الأمم المتحدة، وأصدر عبد الناصر قراره بعرض الفيلم ووصفه بأنه فيلم دمه خفيف.

بعد ذلك جاء فيلم «رجل من الحي السادس»، وهو أول فيلم عن التطرف في السينما المصرية، ودخلت بسببه مع الرقابة في صراع كبير، واعترضت عليه



نعيمة حمدي اعتراضا واسعا، لدرجة أن وصل الأمر إلى د. مصطفى الفقي، الذي تحدث بدوره مع نعيمة حمدي، وعاتبتني على الشكوى للدكتور الفقي، لكنني فوجئت بأنها طلعت على المعاش، بعد ما تركت سيناريو الفيلم وبه ١٥٦ ملاحظة تستوجب الحذف، وجاء بعدها صلاح صالح الذي شجعني على إنجاز الفيلم، واقترح عدم لبس الجلاليب في الفيلم.

وأجاز لي حمدي سرور فيلم «امرأة واحدة لا تكفي» وكان به جزء عن التطرف، كما أجاز سيناريو فيلم «أخو سيد الرفاعي» وسيناريو «ليلة جواز كمال أبو النجا» ولكن أين المنتج الشجاع الذي يتصدى لهذه النوعية من الأفلام التي تتعرض للاغتيالات والتطرف، خاصة بعدما رفضت السعودية عرض فيلم الإرهابي هناك.

وخلال عهود الرقابة المختلفة تبين لي أن القضية الأساسية في عمل الرقابة، تكمن في شخصية الرقيب التي أراها على جانب كبير من الأهمية، ولابد من اختباره بمعايير فنية وثقافية، وليس مجرد اختبار وزارة القوى العاملة لشغل بعض الوظائف بالتعيين، وأن يتم اختبار الرقيب ثقافيا وفكريا لبيان درجة اهتمامه بمادة العمل التي سيعمل فيها، وكذلك الحال بالنسبة لشخصية رئيس الرقابة، الذي يجب أن يكون على ثقافة واسعة تؤهله لهذا الموقع الخطير، ولا يكون التدرج الوظيفي هو السبب وراء جلوسه على هذا المقعد، إذ أنه مقعد قاض، يتفهم القانون وروحه ويدرك تماما كيف يحكم ويتحمل المسئولية.

ولذلك لا تجد أفلاما منعت في عهد عبد الناصر، وتجربة فيلم «جناب السفير» ترجع إلى خوف بعض الموظفين من تحمل المسئولية، فأخذوا بالأحوط وهو المنع، كمبادرة منهم للتدليل على حبهم الأعمى للنظام. ولذلك كان خطأ جسيما أن تجازي السلطة الموظفين في تجربة فيلم «المذنبون» لأنهم مهما قالوا رأيهم بالرفض أو القبول، فهم مجرد موظفين ينتمون إلى مناخ عصر، فإذا كان المناخ سيئا جاءت الرقابة فيه سيئة، والعكس صحيح، والآن المناخ الذى نعيشه مناخ سيئ بكل المقاييس، طالما يقف ضد الفن والجمال، والمواجهة الحقيقية التي ينبغي أن ينهض بها الرقباء، هي الانفتاح الفني والثقافي، والتعامل مع روح النصوص الرقابية، قبل أي شئ آخر، لأن المناخ المحيط معاد لكل شئ، مما يتطلب الجرأة في المواجهة بلا خوف.

د. رفيق الصبان: أحتفظ بأفلامي في الأدراج

بدأت حياتي الفنية واحترافي السينمائي، من خلال مشكلة مع الرقابة، في الفيلم الأول الذي ساهمت في إنتاجه مع الفنانة ماجدة الخطيب، وهو فيلم «زائر الفجر»، فقد منعته الرقابة بعد أن تم تصويره، رغم أنها سبق أن وافقت عليه كنص، مما أدى إلى تعطيل الفيلم لمدة ثلاث سنوات، أغرقتني فيها الديون، وعندما قررت الإفراج عن الفيلم، حذفت منه ١٦ دقيقة.

ومع هذه البداية غير الحارة مع الرقابة، أصبحت في نظرها كاتبا مشاكسا، تنظر إلى كل فيلم أكتبه بعناية خاصة، ورغم ذلك كنت قليل الاصطدام مع الرقابة، ألجأ دائما إلى المناقشة والتفاهم معهم.

وأعتقد أن المشكلة الكبرى التي تواجهها السينما المصرية هي الرقابة، وعليها أن تثق في الفنانين، وألا تعتبرهم أعداءها أو أعداء السلطة، وللأسف هذه المساحة من الثقة غير موجودة الآن، ولا جدال أن الرقابة صنعت بتعليماتها الشفوية التي تبثها دوما حواجز من الخوف، فكثيرا ما أتردد قبل الدخول في موضوع ما، وعادة ما أحجم عن التعبير عنه خوفا من الرقابة. والمصيبة أن الرقابة في كل أفعالها لا تستند على قانون محدد، ولدى الآن فيلم جاهز بعنوان «رحلة داخل امرأة»، وأنا على يقين أن الرقابة سترفضه، ولذلك أحتفظ به في أدراجي.

نادر جلال:
دليل على أننا شعب قاصر

لم تكن لى مشاكل كبيرة مع الرقابة، إلا فى فيلم «امرأة من زجاج» الذى اعترضت عليه الرقابة اعتراضا نهائيا أيام حكم السادات، لدرجة أن السادات نفسه طلب أن يراه، وصرح بأن يعرض الفيلم، على أن يضع عليه تاريخ سابق.

وأنا أعرف الحدود التى أعمل فيها مع الرقابة، وأدرك أن المباشرة فى العمل الفنى، هى التى تسبب المشاكل مع الرقابة، ومن خلال خبرتى فى العمل التى تمتد إلى ٢٥ سنة، أعرف ما الذى تعطله الرقابة من أعمال، وما تدعه يمر، كما أدرك أن الانسان سريع التكيف مع الظروف، دون أن ينسى ما يجب أن يقوله، وأعتقد أن لدى القدرة على التكيف وعلى القول، دون الوقوع فى المباشرة، التى تهددنى بتدخل الرقابة.

وعلى المستوى السياسى، أكاد لا أرى وجها سياسيا للرقابة، إلا فى أوقات محدودة جدا وفى ظروف محددة أيضا، إذ اعتدنا على القرار السياسى المباشر، كما أن السلطة السياسية لا تحتاج -كما أظن- إلى رقابة، كى تمنع أو تمنح ما تريد، ولذلك تبقى فكرة الرقابة دليلاً على أننا نعلن لنا وللعالم، أننا مازلنا شعبا قاصرا عن الوعى.

توفيق صالح:
أنا من عصر أكثر حرية

تجربتى كانت فى عصر آخر غير العصر الذى نعيشه الآن، ومن المفيد -فى رأيى- ألا أنتقده، خاصة إننى أراه عصرا أكثر حرية من اليوم، ولى أن أبحث عن الجوانب المضيئة فيه، خاصة أن الذين يعترضون على الرقابة اليوم، لا يجدون أمامهم إلا ذلك العصر المضيئ لكى ينتقدوه!

حسام الدين مصطفى:
الموضوع انتهى

أية رقابة تتحدثون عنها، والسينما المصرية فى نزعها الأخير؟! الموضوع انتهى وخلصت المسألة، وطوال ١٥سنة والجميع يتحدث عن أزمة السينما، ولكن لم يسمعهم أحد، فوقت الكلام انتهى، ومن المؤكد أنها ستحيا فى زمن آخر، فى ظروف أخرى.

فايز غالى:
أكثر من قانون

المدقق فى تاريخ الرقابة منذ نشأتها، سيجد أن العلاقة تبدأ وتنتهى بين فكر الرقيب وفكر الفنان السينمائى، أى أنها فى الغالب -تلك العلاقة- لا ترتبط بقانون الرقابة نفسه، فكلما تفتح فكر الرقيب، كلما يسر من مهمة الفنان، والعكس صحيح طبعا.

والظاهرة الأخطر التى حكمت فكر الرقابة فى مصر، هى تقلب الظروف الاجتماعية من عهد إلى عهد، ومن فكر اشتراكى إلى فكر رأسمالى، إلى خليط بينهما أخيرا، ومن أفكار محافظة إلى متحررة، إلى الخليط بينهما.

أضف إلى ذلك ظاهرة أخرى لا تقل خطورة، وهى التعليمات الشفوية والسرية، التى تتدخلها جهات أخرى فى دور الرقابة، وكثيرا ما لعبت هذه الجهات الدور النهائى فى إجازة السيناريو أو الفيلم بعد تصويره، وهى فى كل الحالات لا تستند أبدا إلى قانون الرقابة، ومن ثم يجوز القول أن الرقابة فى مصر كان لها قانون أو أكثر من قانون فى تاريخها الطويل، لكن عملية الإجازة أو المنع فكريا أو سياسيا لم تخضع لهذا القانون، وإن كانت الظاهرة الواضحة أن المنع عادة يستمد قوته من القانون، لأنه قادر بحق على الانتقال من مقعد إلى آخر، إن لم

يكن بسبب اجتماعي، أو سياسي، أو عسكري، أو أمني، وهذا ما نراه في تعديلات قانون الرقابة، التي صدرت برقم ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦، والذي أصدره د.جمال العطيفي، ووصل فيه التشدد إلى أن أي سلوك انساني أو من الممكن أن يصبح محرما من المحرمات، أو الالتفاف عليه ليصبح كذلك.

وكان صدور هذا القانون أخطر نقطة تحول في تاريخ الرقابة على السينما المصرية، وذلك بعد أزمة فيلم «المذنبون» الذي أخرجه سعيد مرزوق، وتم رفضه بعد ٢٠ أسبوعاً من عرضه، واستمرار نجاحه، بقرار من وزير الثقافة في ذلك الوقت د.جمال العطيفي، ويتم إحالة ١٤ رقيبا إلى النيابة لإجازتهم الفيلم بالمخالفة للمحظورات الرقابية، وتوقف كافة مستحقاتهم المالية لحين البت في القضية التي أطلق عليها البعض مجزرة الرقباء، وهي أقل تسمية يمكن أن تطلق عليها بحق. وكان ذلك وراء صدور القرار رقم ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦، بتعديل القواعد الأساسية للرقابة على المصنفات الفنية.

ورغم أن بنود القرار في مجملها لا تزيد كثيرا عما كانت الرقابة تطلبه تقريبا في السنوات السابقة، إلا أنه في تضاعيفه كان سيفا معلقا على حرية الإبداع والخلق، كما أن الآثار التي تركتها مذبحة الرقباء من قبل القرار ٢٢٠، أدت إلى تخويف وإرهاب الفنان نفسه، وخلقت بذلك الرقابة الذاتية خوفا من المصادرة والمنع.

أورد بعض الأمثلة في هذا الصدد، فقد كان قانون الرقابة عام ١٩٤٧ وتعديلاته عام ١٩٥٤، لا يسمح بظهور فقراء الفلاحين، ويمنع ظهور المواضع التي تتحدث عن الشيوعية، أو التي تحتوي على دعاية ضد الملكية (وضد الجمهورية بعد ذلك) أو الإخلال بالنظام الاجتماعي بالثورات أو المظاهرات أو الاضرابات، أو الحديث عن الجريمة أو بث روح التمرد بين صفوف العمال، كوسيلة للمطالبة بحقوقهم، ومنع مناظر الحارات والقمامة أو ما يخدش العين.

وما أضافه القرار ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦:

الدعاوى الإلحادية، والتعريض بالأديان السماوية والعقائد الدينية، أو تحبيذ أعمال الشعوذة، وإظهار صورة الرسول صراحة أو رمزا، أو صور أحد من الخلفاء الراشدين وأهل البيت والعشرة المبشرين بالجنة، أو سماع أصواتهم، وكذلك إظهار صورة السيد المسيح، على أن يراعى في كل ذلك الرجوع إلى الجهات الفنية المختصة.

هذه التعديلات في مجملها بالفعل، تستطيع أن تحول أى فعل أو سلوك إنساني إلى جرم من المحرمات، لو تشدد الرقيب في استخدامها، وهذا هو لب القضية، لأن درجة مرونة الرقيب، والهامش في حرية التعبير، مرتبطة بالضرورة بفكر الرقيب نفسه، ومدى استنارته أو رجعيته، وهذا الوضع يمثل قسوة على كل الكتاب في مصر. حالة الإرهاب الشديد التي أصابت الرقباء الذين ساد بينهم الذعر، بعد فيلم «المذنبون»، أدت إلى أن الرقابة لم تتخذ منحى أفضل في عملها إلا بعد تولى «حمدى سرور» إدارة الرقابة الذى أفسح الفرصة لعديد من الأفلام الجيدة التى ظهرت في فترته.

ناهيك عن الرقابة الذاتية القادمة من المنتج الخليجي والموزع، فهي تلعب دورا ما في التحفظات على الإنتاج السينمائي. صحيح أنه ليس بنفس التعقيد الذى يتم مع التليفزيون، لكنها تبدو واضحة بعض الشئ في الانتاج السينمائي الجرئ.

وأنا تعرضت لمواقف كثيرة، كانت تعتمد في الأساس على مرونة الرقيب أو تشدده، فهناك أكثر من فيلم تم منعه في ظل هذه القوانين، وأحيانا في الهجوم على الرقابة نفسها، في إطار تمرير أفلام حملت هوجة من الأسماء الغريبة والمثيرة، مثل أسماء «حسن السوبر»، دون النظر في محتوى الفيلم، وهنا يكمن قرار الرقابة في رفض اسم الفيلم، في إطار خوفها من الهجوم عليها إذا ما وافقت على هذه الأسماء، وما حدث مع «يوم مر ويوم حلو» كان اعتراض نعيمة حمدى على ارتباط محتويات المشهد،

بحيث تعطى معنى محددا، وأيضا مررت بمشكلة رفض كامل لفيلم «الغريق» واضطررت إلى تغييره أكثر من مرة، لدرجة أن المنتج صرف النظر عن تمويل الفيلم، بسبب تعقيدات الرقابة.

ولاشك أن العمود الفقرى للرقابة هو المناخ السياسى ومدى انفتاحه بشكل ديمقراطى، وكذلك اختيار نوعية الرقباء فى النهاية، إذ أن الرقباء الجاهلين بالفن تماما، سيصنعون بجهلهم فجوة فى دور هذا الجهاز.

عادل عوض: تصدير الإحباط

كثير من الإحباط صدرته الرقابة للمنتجين، برفض مشروعات الأفلام وتأجيل الموافقات، ولذلك كانت الرقابة -ولم تزل- أحد أسباب أزمة السينما فى مصر.

هكذا فعلت معى الرقابة فى رفض فيلم «احتضار قط عجوز» ورفضت للدكتور محمد المنسى قنديل رواية أخرى، مما دفعه إلى الكف عن الكتابة للسينما.

وتضطرنا الظروف إلى المطالبة بإلغاء رقابة السيناريو التى تأخذ من الوقت الكثير، طالما أن الرقابة ستشاهد الفيلم مصورا، ولها أن تحذف من التصوير ما تشاء بعد ذلك، وتلك خطوة أولى لإلغاء الرقابة فى وقت لاحق.

وإن كنت أرى أن الدول المتقدمة لا توجد بها رقابة، وإن وجدت الرقابة، فمعيار تقدمها فى عدد الإجازات وليس فى عدد الممنوعات.

أسامة أنور عكاشة: لعبة الأمن السياسى

الصراع مع الرقابة بدأ منذ بدأت الكتابة فى أجهزة الفن المرئى أو الدراما المرئية، سواء الرقابة على المصنفات أو الرقابة التليفزيونية. فمنذ اللحظة الأولى لتعاملى مع هذه الأجهزة لم ينج عمل من أعمالى من تعسف الرقابة، وهذا التعسف يتفاوت من حيث الكم، فأحياناً يتم حذف جزء من حوار أو مشهد كامل ويصل الأمر إلى رفض نصوص بأكملها، وربما لا يحدث هذا الرفض الكامل الآن استناداً إلى نجاحى أو اسمى المعروف.

فى البداية عانيت كثيراً ومن المؤسف أن هذا التعنت لم يكن من منطلق العلم فنحترم هذا المنع ولكن معظمهم موظفون مرتعدون أو خائفون أو حاسدون. يستخدمون القوانين الجامدة للإطاحة بكل شئ جيد. فى حين أنه من المفترض أن يكون الرقيب على مستوى الناقد الفنى الذى يملك خلفية ثقافية تؤهله للتعامل مع العمل الفنى.

وهناك حادثة شهيرة فى السبعينيات حين تقدم أحد المؤلفين وكان سيناريستا معروفا للرقابة بعمل كان قد رفض من قبل فوضع عليه اسم نجيب محفوظ، وأجيز العمل وكانت فضيحة للرقابة.

وأيضاً حادثة غريبة حدثت لى حين تقدمت بمسرحية للرقابة فلم ترفضها ولم تقبلها وكتبت عليها «تؤجل لعدم ملائمة الظروف»!

أما فى الرقابة السينمائية هناك عبارة شهيرة تكتب على كل سيناريو وهى «لا مانع من التصوير مع مراعاة الحذوفات التالية». وتتراوح المسألة بين كلمات أو جزء من حوار أو مشاهد كاملة. ولكن الرقابة على المصنفات السينمائية، أرحم بكثير من الرقابة التليفزيونية التى تدعى أنها رقابة اجتماعية لأن التليفزيون موجود فى كل بيت بعكس السينما والمسرح. ونحن لا نمانع فى هذا من أجل المحافظة على القيم والمبادئ ولكن للأسف الشديد الرقابة بشكل عام لا تقوم بهذا الدور. فقط تقوم بدور الأمن السياسى.

وستظل المعركة دائمة بين الفنان والرقيب مادام المجتمع لا تحكمه قوانين ديمقراطية. فالحكومة ترى أن الشعب المصرى يكفيه هامش صغير من الديمقراطية ولابد من فرض الوصاية على

ما يصل إلى عقله ومراقبته وكأنه طفلٌ لم يبلغ سن الرشد! وبما أن الكاتب يعبر عن شعبه فالرقابة هنا على الشعب قبل أن تكون على الكاتب. وكأن الحكومة ترى أن هذا الشعب تكفيه جرعة ديمقراطية ضئيلة لأنه لو أخذ جرعة كاملة سوف يموت، وأنا أقول لهم إن الشعب المصرى بلغ سن الرشد منذ زمن بعيد.

أما بالنسبة لأفلامى فعلى سبيل المثال فيلم «الهجانة» رفضت أجزاء بكاملها منه وكان مهدداً بعدم عرضه، وبعد الحذف نجد أن ما يصل للناس من العمل الإبداعى هو أضعف الإيمان.

وربما تكون تجربتى فى السينما محدودة وأعتبر نفسى زائراً لها، وإنما بقية المؤلفين والمخرجين «يلاقوا الأمرين» من الرقابة وهذا ليس فى صالح الفن ولا السياسيشق ورأيت أفلاما راقية .. تجاوزت السينما المصرية والدولة هى التى أنتجتها.

ورؤيتي للرقابة، هي:

أولا: الثقة فى الفنان فلا نعامله كشخص مشوه، والفنان الذى يثبت لنا أنه يدمر مجتمعه لنا أن نشنقه ولكن لابد من إعطاء الثقة للفنان فهو طليعة المجتمع والأجدر بالثقة من أى إنسان آخر.

ثانيا: تكتفي الرقابة بالمفهوم الاجتماعي للرقابة.

ثالثا: إعداد الرقباء - والذي يراقب ويحكم على العمل الفنى ينبغى أن يكون فناناً لا موظفاً إدارياً يعمل ضد الفن .. لابد أن تتغير مفاهيم الرقابة التي تقوم على لعبة الأمن السياسى، حتى لا نجد أنفسنا فى النهاية أمام محاكم تفتيش جديدة تفتش فى ضمائر الطليعيين.

سعد الدين وهبه:
إسطبل عنتر والأستاذ

بدأ أول احتكاك لى بالرقابة فى المسرح حيث رفضت الرقابة أولى مسرحياتى «المحروسة» لمدة ثلاثة شهور إلى أن تغير الرقيب، وبعدها قدمت «السبنسة» وكانت أحداثها قبل ثورة يوليو. وأغرب مطلب للرقابة بالنسبة لهذه المسرحية كان إضافة فصل أخير تدور أحداثه بعد ثورة يوليو. وعهدى بالرقابة أن تتدخل بالحذف أو المنع ولكن لا تقترح الإبداع ولم يحل الأمر إلا حين لجأت للرئيس جمال عبد الناصر.

وتوالت مشاكلى مع الرقابة فى المسرح وصودرت لى مسرحيتان «سبع سواقى والأستاذ» وظلت الأخيرة مصادرة لمدة ١٢ عاماً. وهناك مسرحية لى مصادرة حتى الآن وهى «اسطبل عنتر».

أما فى السينما فالأمر يختلف بالنسبة لى حيث أننى لم أتصادم مع الرقابة وفيلمى «أريد حلاً» مع أنه يتعرض لمشكلة خطيرة وهامة لم يتعرض للحذف أو لشطب كلمة واحدة منه.

أما عن الرقابة بشكل عام فإذا كنا نعيش فى مجتمع ديمقراطى أو فى حيز ديمقراطى يعطى فرصة للصحافة أن تخوض فى مسائل كثيرة فهذا ممنوع على السينما والمسرح بحجة أنهما أشد تأثيراً على الناس من الصحافة التى يقرؤها الإنسان بمفرده، عكس تجمعه فى السينما والمسرح، وهذا مفهوم خاطئ، لأن الصحيفة تقوم بنفس الدور.

وأيضاً يقال أن الصحيفة تخاطب المتعلمين ونحن نعيش فى مجتمع يعانى من الأمية .. والسينما والمسرح يصلانه بسهولة وهذا أيضاً مفهوم خاطئ لأن الذى لا يجيد القراءة والكتابة يتأثر بما يراه ويسمعه من المحطات الأجنبية التى تذيع ما يقال فى الصحف. وما أقصده أن حجج المنع بالنسبة للمسرح والسينما واهية.

ما يجب أن تكون عليه الرقابة هو أن تختص بالأمور الدينية فقط بمعنى الطعن فى الأديان والخروج على النواميس الإلهية، فلا تتدخل مثلاً فى مسلسل أو فيلم يتعرض للتاريخ الإسلامى وإذا التفتت إلى أخلاقيات المجتمع يكون هذا مع مراعاة التطور فى حدود اللحظة التاريخية. فيجب ألا تتدخل الرقابة على الإطلاق فى حرية الفكر كما يجب أن تنسى أنها جزء من منظومة الشرطة وتابعة لوزارة الداخلية.

والواقع يقول أن الرقابة تحمي ما هو قائم وتلغي الماضي ولا علاقة لها بالمستقبل. وهذا شيء مؤسف.

وإذا نظرنا للعملية الرقابية في الدول المتحررة مثل أمريكا نجد أن القائمين عليها مجموعة المنتجين، فهناك لا تقوم بهذه الوظيفة وزارة الداخلية، بل اتحاد المنتجين نفسه. والحل الأمثل لنا هو إلغاء الرقابة تماماً وتكوين لجان شعبية فنية تتولى هذا الدور.

ونحن مهرجان السينما الوحيد في العالم الذي تمر أفلامه على الرقابة .. ومن خلال رئاستي لمهرجان السينما على مدى إثني عشر عاماً تعاملت مع أربعة رقباء أختلف فهم كل منهم لدور المهرجان. وحين هاجم البعض أفلام المهرجان واتهمها بالإباحية قال أساتذة علم النفس إن الأفلام المصرية أكثر إثارة من الأفلام الأجنبية. لأنها تتعمد الإثارة.

محمد شبل:
عينك ما تشوف إلا النور

منذ تجربتي الأولى في فيلم «أنياب» عام ١٩٨٠، والرقابة تأخذ دوراً متشدداً معي بشكل مبالغ فيه، ولا أدري لماذا، خاصة أن الفيلم «أنياب» كان فانتازيا، لا يستدعي كل هذه الهستيريا التي قوبل بها، وأن شخصية «دراكولا» هي الأداء القاطع لشخصيات بعينها، ولذلك فسر لي رئيس الرقابة وقتها -سامي الزقزوق- أن الرقابة هي الآداب العامة والنظام العام والأمن العام، وأن الفيلم يندرج تحت مشكلات النظام العام، وهو أنني أمس شخص الرئيس السادات.

وعينك ما تشوف إلا النور، وبشكل دراماتيكي تم التحفظ على نسخ الفيلم وتشميعها بالشمع الأحمر، في الوقت الذي سأعرض فيه نفس الفيلم في مهرجان قرطاج.

حاولت أن أشرح وأوضح أن الفيلم ضد الديكتاتورية بشكل عام، وأن الفيلم جاء وسطا بين الرواج الذي انتشر في عدة أفلام عن الانفتاح الاقتصادي الذي يمص دماء كل الناس، والحق أن بعض الكتاب والفنانين حاولوا الضغط في طريق الإفراج عن الفيلم، أمثال أحمد بهاء الدين ويوسف شاهين ونادية لطفي، خاصة أن السعي كله توجه إلى إنقاذ الفيلم من البتر، ولم يجد وزير الثقافة آنذاك منصور حسن، مفراً من حذف مشهدين من الفيلم، بدلاً من المنع التام والموت الزؤام.

وأشير هنا أن بعض الرقباء استفزهم قيام أحمد عدوية بدور دراكولا، وإن كنت أراه مناسبا ولكن اعتراضات الرقابة، أرعبت كل المنتجين من الاقتراب مني، وكأنهم كتبوا على ظهري دون أن أدري: ممنوع اللمس.

وجاء الفيلم الثاني «كابوس»، في ظل الثورة على تشدد «نعيمة حمدي» رئيس الرقابة، ولم تبتر كمية مشاهد من أي فيلم مصري كما حدث مع هذا الفيلم، لدرجة أنني عندما شاهدته بعد الحذف لم أعرفه، وأتذكر مقولة نعيمة حمدي لي الآن عندما كانت تشاهد العرض الخاص للفيلم، إذ قالت: سأبهدل الفيلم .. ولا أرضى أن يراه ابني ولديه من العمر ١٤ سنة. وبالطبع ظللت سنتين في حالة اكتئاب وبلا عمل. وقلت بعد ذلك سأتجه إلى الأفلام الكوميدية، فقررت أن أخرج فيلم «غرام وانتقام بالساطور»، لكنني أدركت أنهم لن يسامحوني إذ تعقبوا هذا الفيلم أيضا، وخلقوا داخلي حاجزا من التفكير قبل الدخول إلى أي فيلم روائي، وتجحوا في إقامة الرقابة الذاتية داخل الفنان.

والحقيقة أن هناك بعض الكتاب يطالبون بتشدد الرقابة واستعدائها، وحتى لو كان الفيلم دمه ثقيل فلا ينبغي أن نقوم بهذا الاستعداء، إذ لا يهم رأي الرقابة في الفيلم، بل المهم رأي الجمهور.

ويبدو أن الرقابة كفت الآن عن التعامل مع المخرجين المشاغبين، والمؤكد أن لهم هيئة دفاع في المؤسسات الصحفية المختلفة، للقضاء على أي فيلم يرون ضرورة القضاء عليه.

وكل ما أخشاه أن يتم التعامل مع الفيلم



الوثائقي الذى أعددته عن يوسف شاهين بنفس هذه الروح، خاصة أنه تم عرضه في مهرجان الاسماعيلية الأخير بلا رقابة، وأحذر من التعامل الرقابي مع الأفلام الوثائقية عن رموزنا الفنية، لما تمثله هذه الأفلام من تأريخ لفترة من حياة هذا الوطن، ويكفى ما حدث مع أفلام عبد الناصر.

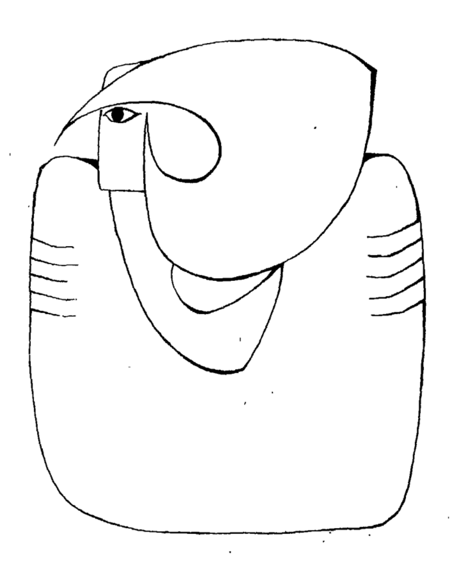
محمد خان: كل فنان و حظّه

يبدو أن قدر الفنان المبدع فى مصر، الذى يتحاشى خجلا تصنيف إبداعه، أن يواجه جهازا رسميا اسمه الرقابة على المصنفات الفنية، وذلك من أجل السماح بالترخيص لإبداعه، وإزاحة الستار عنه أمام الجميع، وإذا سلّمنا بالأمر الواقع، أى أن وجود الرقابة شر لا مفر منه، فلا مجال للفنان المبدع سوى أن يشتت طاقته الإبداعية بين الإبداع المطلق والإبداع الحذر، وصولاً إلى هذه المعادلة المستحيلة من التكافؤ.

وإذا افترضنا حسن النية لدى أى رقابة، فسوف تظل في نهاية المطاف طرفا مضادا، يستهين بقدرة الفنان على امتلاك ضمير حى، أو قيامه بمسئولية إبداعه أمام المجتمع الذى ينتمى إليه. الأمر الذى فرض على الفنان عبر الأزمنة كيفية الموازنة والتفاوض في التعامل مع قرارات هذه الرقابة والتأقلم مع توجهاتها، وأغلبها محاولات مصيرها التنازل والاستسلام، الذى لم يكن أبدا من اختيار الفنان بل هو مفروض عليه، ولذلك فسواء اتفقنا أو اختلفنا حول هذا الجهاز، وسواء شدّد هو من قيوده، أو أرخاها، فسوف يظل جهازاً دخيلا على حرية الرأى والإبداع. وقد فرض علينا واقع هذه الرقابة أيضا، أن نتعامل مع مناهج مختلفة لرقباء مختلفين فى كل فترة، ربما يحمل كل منهم نفس النصوص القانونية ونفس التحذيرات لكنه يختلف فى تطبيقها. ولذا أصبح سؤال الفنان ما هى مؤهلات أى رقيب حتى يمكن الحكم على عمل فنى ما، وأن هذه المؤهلات تمثل معياراً لمدى إيمان الرقيب بحرية الإبداع، أو على الأقل تشجيع الإبداع.

والإجابة لا تتضح إلا بالممارسة، فكل فنان مرتبط بحظه مع كل رقيب.

الحيـاة الثقـافيـة



غادة نبيل / إبراهيم فرغلى / زيا دأبو لبن / مصطفى عبادة / د.صلاح السروى / د. محمد الجوادى / راشدة رجب / وليد الخشاب

أدب

شيموس هينى الفائز بنوبل ١٩٩٥

طائر الفينيق الأيرلندى

غادة نبيل

كانت لنا صديقة ايرلندية باسم "شيفون". ذات مرة وهي تكتب اسمها وجدنا شيئا أخر.. أقرب إلى نطق "سيبهون". عندما استفسرنا أجابتنا: "هكذا ننطق اسمى الايرلندى". ربما يفسر هذا الموقف عجز الغالبية عن كتابة اسم الفائز بجائزة نوبل للآداب هذا العام شيموس هيني بشكل سليم وفق لغته - ذات الأصول الألمانية.

أذكر أننى قرأت له - مدرسياً - (وقت مراهقتي الأولى عندما كنت أقيم فى بلاد أعدائه - الانجليز) حرصه في بعض القصائد مثل بعض عظماء الشعراء البريطانيين المعاصرين الذين ينتمون لاسكتلندا أو ويلز ويكتبون قصائد يقبضون على شفرتها اللغوية مع جمهور مواطنيهم - وحدهم - حرصة على أن يكتب "أحياناً" قصيدة بلغة بلاده ولأهل بلاده وعنهم. هويتها ايرلندية..

لا أغالى عندما أتحدث عن إشكالية الهوية لدى من يعتبرون أنفسهم اسكتلنديين أو ايرلنديين أو "ويلزيين».. وتجمعهم نحن فى زمرة أو حزمة عرقية واحدة - انجليز !

مواقف الذكريات تترى.. مثلا ذات مرة عابت غلى إحدى زميلات الدراسة الاسكتلنديات نطقى لكلمة بالانجليزية التى كنت لازلت أحبو في أول طريق تعلمها، وعندما رددت بأن هذا ليس عيبا فليس المفترض أننى انجليزية" ردت كمن لدغها عقرب:

"لست انجليزية ! أنا اسكتلندية". فقلت "إذن لا يفترض اسكتلنديتى وإجادتى للغة المجاورة".

وعلى هذا النسق كانت جارتنا الاسكتلندية تفاخر بأنها تجيدأكثر من لغة فإلى جانب اللغة القومية - "الجاليك" الاسكتلندى كانت أيضاً تتحدث الانجليزية مع الغرباء والأجانب أمثالى عندما تقتضى الحاجة.. وهناك بالطبع علم لاسكتلندا ورداء قومى خاص وأكلة شعبية مقابل الفول والطعمية لدينا أو السمك والشيبسى الانجليزى.. الهاجاس الثقيل تماماً على المعدة الانجليزية التى لا تعرف الحريف.

ولا يبدو الكلام بعيداً عن الروح التى

أحاطت شيموس هيني الذي لازال يحتفظ حتى اليوم بجواز سفر أخضر ايرلندي تمييزاً عن الجواز الأسود البريطاني.. وربما كان اخضرار الجواز تأكيداً للهوية الأولى في مراعي بلاده الخصبة حيث ولد في كاونتي ديري لأب مزارع في ايرلندا الشمالية - مرتع الصراع السياسي الحالي بين القوات الانجليزية وحركة الجيش الجمهوري الايرلندي المقاوم للاحتلال، عام ١٩٣٩.. فقضى طفولته في مزرعة.

كان يمكن لموهبته أن تدفن في التربة.. ولا يغادر المزرعة.. لولا منحة دراسية من الحكومة لأبناء المناطق الزراعية والفلاحين الموهوبين.. فاز بها هو.

فماذا فعل الرجل الذي كان يشعر بالحرج كلما قالوا عنه "أفضل الشعراء الايرلنديين منذ ويليام بتلر ييتس"؟.

كان حرثه القلم.. وحرث.

الطبيعة في أعمال هيني تتحدث وتتحرك.. نراها.. نشمها. وتذكر النزعة الانسانية المباشرة خاصة في الأعمال الأولى بانبثاقات شعرية عن حركة "الحركة" The Movement التي تواكبت مع ظهور العديد من النقاد والشعراء أمثال دونالد ديفي أبرز الأعضاء واليزابيث جينجز وفيليب لاركن والتي تميز رموزها برفضهم لجمود بعض تصورات الحداثي ت.إس. اليوت وعدمية الوجوديين المتطرفين في الوقت نفسه لكنهم حاولوا أن ينحتوا لأنفسهم صوتا ومساحة وسطا بين هذا وأولئك.

أما هيني نفسه فينتمي إلى جيل أيرلندي شعري يضم جون مونتاجو وتوماس كينزلا وبول ملدون وتوم بوليني وديريك ماهون.. وجميعهم اضطر للتعامل مع مشكلة دور الكاتب وحدود التزامه ومشاركته السياسية - مثله - عندما يتعلق الأمر بمأزق يواجهه الوطن.

وأعمال هيني كثيرة وخصبة نذكر منها "إحدى عشرة قصيدة" (١٩٦٥) "وموت محب للطبيعة" (١٩٦٦) و"باب إلى الظلام" التي خرجت للنور مع اندلاع العنف الكاثوليكي - البروتستانتي في بلاده عام ١٩٦٩ و"غريزة الليل" (١٩٧٠) و"فتى يقود أباه إلى الاعتراف" (١٩٧٠) و"شتاء خارجي" (١٩٧٢)، و"أشعار المستنقع" (١٩٧٥) "ومحطات" (١٩٧٥) و"نار في الصوان - تأملات في شعر جيرار مانلي هوبكنز" (١٩٧٥) و"الشمال" (١٩٧٥) و"روبرت لاول - محاضرة للذكرى ومرثية" مطبوعة على نفقته الخاصة عام ١٩٧٨ و"عمل في الحقل" (١٩٧٩) و"أشعار مختارة ١٩٦٥-١٩٧٥" (١٩٨٠)، و"انشغالات - مختارات نثرية ١٩٦٨-١٩٧٨"، و"حقيبة الخشخشة" ديوان جامع للشعر عبر العصور بالاشتراك مع تيد هيوز الشاعر المعاصر الشهير عام ١٩٨٢ والذي حاز لقب Poet Laureate من الملكة اليزابيث الثانية في بريطانيا.. و"رؤية الأشياء" (١٩٩١).

وتنتقل النزعة الانسانية لدى هيني من الغنائيات التي تذكرنا بالرائع الشاعر والروائي توماس هاردي حيث الشعرية تراجيدية الصوت إلى السخرية الاجتماعية والثقافية والتي تبدو تراثا ايرلنديا لم يغب منذ جورج برناردو شو.

نتوقف هنا محيرين.. ماكنه العلاقة بين القمع أو معايشة الاحتلال (ونذكر بأن حركة المقاومة الايرلندية ضد "الغاصب" الانجليزي تمتد عبر قرون من محاولات التحرر وتأسيس حركة Sinn Fein) وبين تبلور السخرية؟

ثمة تماس بين واقعنا المصري المغموس في آليات تاريخية من الاحتلال والقمع - حسبما أراه - وبين خصوصية أو انفرادية السخرية المحببة لدينا.. ولدى كل الشعوب المقهورة.. وإن كان نصيبنا من القهر - لا أشك - هو الأوفى. وما لا تستطيع أن تقوله جهراً يمكن أن تحوله إلى نكتة !

وأعود إلى الرجل الذي حرك بعض الذكريات القديمة والمقارنات الحالية. النزعة الانسانية التي أشرنا إليها في أعماله كانت من أبرز الخصائص التي تميزت بها مجلة "فينكس" (الطائر الأسطوري الشهير الذي ينهض دوما من رماده - ويتضح من اختيار الاسم التعامد الواضح مع الخطوط والاهتمامات السياسية التي تأسست المجلة عليها) التي أنشئت عام ١٩٥٩.

انضم هيني للمجلة عام ١٩٦٧ بنشر مجلدين صغيرين من الشعر عبر صفحاتها بعدما صادق رئيس تحريرها هنري شامبرز عقب التخرج من جامعة كوينز في بلفاست حيث تقابلا.

لكن هيني ربما أكثر من غيره من الأعضاء التزم بشعار المجلة "الايمان بالكلمة وكل ما تعكسه وتقوله عن النشاط الانساني اليومي والعادي". ففي حلبته - الكلمة - استطاع أن يلتقط ويرسخ لمنهاجية جديدة بعد انضمامه للمجلة التي تخلت عن اهتماماتها السياسية المباشرة (وربما أفادها هذا فنيا).. وإن كنا لا نستطيع أن نجزم إلى أي مدى تفوقت الانسانية على القومية لديه.. لكن ربما في ظل نوع من التألم الحالم بالأفضل وهلعه من قتل المدنيين - ولو على يد حركة بلاده المقاومة - جسم انحيازه لمعنى ألا تقتل انسانا أو بالأحرى.. ألا يموت الانسان.

ورغم محاولات الإدماج النفسي التي تفرضها ازدواجية مشكلة ايرلندا الشمالية كمقطع أو منطقة ترى نفسها بريطانية ضد رغبة بقية السكان الذين يكثر بينهم - مثل هيني - الحزن لانقسام أيرلندا على نفسها، إلا أن هيني ظل يفتش عن استقلالية ما.. والحق أنه وإن كان قد فشل - مثلما فشل بيتس أثناء اضطرابات عام ١٩١٦ في أن ينأى بنفسه عن رذاذ الصراع السياسي إلا أن ذلك لم يتركه بريئاً في نظر مواطنيه أو في نظر نفسه حتى أسماه إيان بيزلي الزعيم البروتستانتي المعروف "المروج الدعائي للبابوية". وعندما قام بخطوة تبدو صغيرة ولا تعني أحداً سواه، ألا وهي الانتقال من بلفاست ليعيش قرب دبلن (أمر يشابه وضع برلين وبون قبل توحيد الألمانيين) عام ١٩٧٢ اعتبره الكثيرون خائناً !!

ولأن التوفيق بين دعاوي السياسة ودعاوي الأدب ليس مشكلة أيديولجية فقط وإنما أيضاً نفسية بدرجة كبيرة كانت هناك مساحة للإحساس بالذنب في أشعار هيني الذي كان يصف نفسه "بالمشاهد المتفنن" على قضية انضمت بعض النساء إلى صفوفها وغاب هو عنها - على الأقل بالشكل الذي أرقه وأرق هيمنجواي من قبل فدفعه إلى المشاركة في الحرب الأهلية الأسبانية مثلما دفع مارجريت دورا إلى الانضمام إلى المقاومة الفرنسية إبان احتلال النازي لفرنسا.

وفي إحدى قصائد هيني يواجه نفسه بالتهمة المقذوفة في وجهه - عدم الانتماء الكافي للقضية، والتي تضخمت مع ذهابه إلى لندن عام ١٩٨٨ ليتسلم جائزة بريطانية عقب اندلاع موجة عنف بين حركة IRA والجيش البريطاني. وقتها حاول هيني (ربما تذكرنا بعض ملابسات الموقف بجائزة الابداع التي تسلمها إميل حبيبي من الحكومة الإسرائيلية وإن كنت أرى فروقاً واضحة) التكفير عن الخطوة بمهاجمة رئيسة الوزراء البريطانية في تلك الفترة - مارجريت تاتشر - متهماً إياها بتحطيم ماوصفه بروح الاتفاق الأنجليزي - الايرلندي والتورط في "عدم احترام الشعب الايرلندي".

وتشي قصائد الذنب هذه - إن جازت تسميتها - بلحظات بوح مخنوق عندما يقول هيني في إحدى القصائد صراحة "أكره المكان الذي ولدت فيه" ويتناول في إحدى قصائده توبيخ ابن عم له (قتل) على الخلط بين التهرب والكياسة الفنية بمعنى صبغ القبح باللون الأبيض.. محاولة بائسة لاشك لو أنها حقيقية.

لكن روح جيمس جويس الحداثي الايرلندي الآخر تأتيه ذات قصيدة لتحرره من هذه الأحاسيس السلبية مضمداً: "ما تفعله لابد أن تفعله وحدك / المهم أن تكتب.. لأجل المتعة التي تمنحها إياك الكتابة.. لذاتها".

يذكرنا هذا بالممارسة العملية للالتزام لدى مبدع أمريكا اللاتينية اليساري جارثيا ماركيز الذي يرى أن واجب الكاتب.. واجبه الحقيقي الثوري وربما الوحيد أن يكتب وبإخلاص.

أما المنهاجية الجديدة لدى هيني عقب انضمامه لمجلة "فينكس" فقد كانت واضحة جداً - عدم الاستعلاء الثقافي - مارس هذا كتابه وحياة.. في حانات دبلن وعلى صفحات دواوينه..

الوصفية لديه تملك شحنة إنسانية وزخما طبيعياً منثالاً في مقاربة الدقيق المنمنم من الأشياء، وفي ذلك ما يذكرنا بالمنحى النثري لدى المبدعة جورج اليوت وخاصة في روايتها "ميدل مارش" عندما نكتشف سوياً أن الصغير من الأشياء والأحداث.. أو ما يبدو تافهاً وضئيلاً هو الجليل والمهم حقاً.

وموضوعية الصورة والمزاج النفسي المصاحب لها المعبر عنها هي خاصية أخرى في أشعار هذا الايرلندي الرابع


شيموس هينى

الذى اختارته الاكاديمية السويدية لتمنحه جائزتها هذا القرن.. ربما بدت هذه الموضوعية أو الحيادية واقعية لدى القراءة الأولى لكن سرعان ما نكتشف المكنون المدخر تحت طبقات البساطة.

يحلم هينى بكومنولث للفن.. بنظام سياسى يتسامح مع الاختلاف ويستوعب إمكانات التحول ويظل رغم ذلك ايرلنديا خالصا - وفق رؤيته - وبريطانيا وأوروبيا وانسانيا.. الخ.

هل نجرؤ على مشاركته الحلم؟

من أشعار هينى

"نساء فقيرات فى كنيسة المدينة"

تذوب الشموع الصغيرة ضوءاً
تلتمع فى الرخام.. تعكس نجيمات وضاءة
على شمعدانات نحاسية
عند هيكل العذراء.. جهة اليمين
ترتجف الشعلات الزرق فوق الذؤابات

تركع النساء العجائز بوجوههن - العجائز وشالاتهن السود
بينما تنهرس ألسنة الشموع الصفراء الباردة
مع الشعلة الزرقاء عندما تطير الأدعية الهامسة
محلقة نحو الاسم الاقدس.
وهكذا.. كل يوم فى المكان المقدس.. يركعن
تجمدهن المزارات المذهبة.. دانتيلا المذبح.. وأعمدة الرخام
والظلال الباردة
فى الظلام لا يمكنك أن تميز.. تجعيدة واحدة
على حواجبهن.. حواجب شمع العسل
(١٩٦٦)

نقد شعر

اقتفاء أثر العابر

إبراهيم فرغلى

بين "مديح لمقهى أخر" و "سر من رآك" يقع المشروع الشعرى لأمجد ناصر. وبين هذين الديوانين كانت هناك دواوينه الأخرى "منذ جلعاد كان يصعد الجبل" و "رعاة العزلة" و "وصول الغرباء".

وفى كتابه الجديد "أثر العابر"- الصادر عن دار « شرقيات » يختار أمجد ناصر مقتطفات من هذه الدواوين. وفى يقينى أن اختيار "أثر العابر" كعنوان للكتاب ليس إشارة الى مشروع شعرى أقرب إلى الاكتمال بقدر ما هو دلالة واضحة على الهاجس الذى يسيطر على الشاعر وهو النفى أو الإحساس بالمنفى هذا الذى يجعل صاحبه دائما يحاول أن يثبت أثره لعله يستطيع أن يصل يوماً مقتفيا هذا الأثر. كما سنرى لاحقاً. لكن فى البداية لنر كيف تكون القصيدة لدى هذا العابر؟!

"فها نحن نشقى
بأوجاعنا اللغوية
نشقى لأن القصائد
لا تطفئ الأسئلة
ونشقى لأن القصائد
لا تبلغ المرحلة
هذى قصائدنا ورق ناشف فى الحلوق

فهكذا الشعر لدى أمجد ناصر رحلة موازية للحياة ممتلئة بالشقاء والاسئلة التى لا تجد إجابة شافية وبالقصيدة التى لا تريد أن تكتمل لأنها لا تستطيع أن تجيب على الأسئلة وإن كانت قادرة على توليد دلالات وتثبيت معان جديدة وأسئلة تنبثق منها فتطرحها بدورها من جديد.

ولا أعرف لماذا أشعر دائما بأن الشاعر أو الكاتب الذى تضم كتاباته روحاً شعرية لديه الشفافية التى تجعله يكتب سيرته كأنه يخلق قدره.. فكأنه يضع أثره - مهما كان معذبا - ليقتفيه وهو يعلم أنه سيتألم وسيبكى لآلامه ولكنه يندفع إلى

ذلك كأنه لا مفر. سعى حثيث للصراخ مع أونامونو.

ليحرمنا الله راحة البال ويمنحنا مجد الحياة!

وفى قصيدته التي يهديها "لزكريا محمد" وتحمل اسم "الفتى" يقول أمجد ناصر:

"ولي أن أتابع هذى الطيور تتشرب روح الفتى
قهوة في الصباح المديد
وتستل من دومة القلب
نصل القصائد
والطير
والحجر الحب
والنسوة العاريات.
....
أتابعه
ثم أهجس :
هذا الفتى حائل اللون
مشتبك في الخطى
أتابعه ثم أهجس
هذا الفتى ناقع اللون
محتدم في الهوى
......
أنا حائر ما أقول
أتابع شكل اختلاطك بالناس والأتربة
أراك تحط الخطى
وتشيل الخطى
وتذوب الخطى فى شوارع عمان
والشعر ينأى
وتنأى الأغاني
وينأى الوطن

ها هنا العابر يبدو في بداية اكتشافه لنأى الشعر ونأى الأغاني ثم الوطن ليكتب بعد نحو عشر سنوات قصيدته "عازف الأنفاق" والمهداه الى نورى الجراح:

"مثقل مثلك بالأبواق والقراطيس
تركت مدينة عرضة للبيع
وبيتاً لظلال الأخوة
قفزت على حافة القطن وجرار المؤونة.
تأرجحت فى فراغ اللهفة
وسقطت من علو
لوعة الأخت
ونميمة الأصهار الذاهبين الى صلاة
الجمعة
مثقل مثلك بوصايا أسلاف
يرسلون شعباً من الغبار
إلى مصائد الأسمنت والوظائف
لكل أجل إمارة ولكل إمارة ميعاد
دع الحنين لسدنة السحب
فلا خراج لجباة الشعير
أرضنا.
بعيدة"

وفى هذا الديوان بشكل خاص "وصول الغرباء" يصبح المنفى هو الهاجس الذى تبحث المفردات اللغوية في القصيدة عنه.. تبدأ به وإليه تعود:

فى "أسماء مستعارة" ص ١١٧ ستجد تراكيب لغوية مثل:

الذين يعرفوننا قديماً لن يعرفونا بعد - مضي وقت الخروج من الحفل ورقع الأقنعة فالمياه التي جرفت أكفنا البيضاء تجف فى ظهور نساء لغيرنا

وستجد أيضا المفردات المتراصة : الغرباء الذين جاءوا من الضفاف الأخرى - دع الحنين يربى خرافه فى الظل - أنا ضيف على مائدة الحيرة

فى ليل مسلح بعازفي الأنفاق - القصى يطلق فى أثرك سبعة أفواه.

يضرب الغرباء فى مدخلها - أرضنا.. بعيدة - أنا صالح للعزاء فى أى وقت

ثم في قصيدة ١٩٥٥ :

بين أترابى فزت بالمنفى
وأعطيت مدنا تدين الى المنتصرين
منحت جزيرة .. غادرتها

ثم فى قصيدة "الماضى" : تختتم بـ "هو هذه النافذة التى لا تغير مشهدها
هو
الذى
نمضى
إليه
ولا نصل.

وفى "وحشة" ص٦٥ :

الأمهات يهرمن بين
الإبرة والخيط بانتظار الأولاد
والأولاد لا يعودون.

وهكذا سنجد قاموسا كاملا من الصدفة والنفى والغرباء والوحشة والانتظار

واللاعودة وعام الميلاد ١٩٥٥ - أمجد ناصر من مواليد ١٩٥٥ - والعزلة والحيرة - لتخلق فضاء المنفى وما يستتبعه من شعور بالعداء وأحيانا باللاجدوى والعبثية أو العدمية.

ومن اللافت للنظر استخدام الشاعر للتراث فى سياق يعرض المعنى التراثى المستقر للاستبدال بمعنى مضاد وتركيب أكثر من سياق تراثى فى مهد شعرى واحد من مثل قوله: ص١٢٣

"فكر فى قائد اتكأ على رمحه أربعين عاماً
قبالة أعداء تحجروا فى سفح نظرته
ولما رأوا الطير تأكل من عنقه
استأنفوا الزحف على الدساكر
فكر فى رجل صالح وصاحبه
كلما مرا بقرية انضم اليهما أفاقون
جعلوا أعزة أهلها ذزلة.
وحيثما ثقفوا مركبا ليتامى خلعوه
ولما أشاح صاحبه بوجهه عنه
قال له
ألم.
أقل.
لك.
أنك
لن
تطيق
معى.
صبراً.

فهنا تركيبة تستخدم من التراث الدينى ثلاث صور الأولى هى من قصة سليمان الملك الذى: ظل الجن المسخر من أجله يعملون فى بهظ خوفا من العقاب وهم لا يعلمون أنه قد مات - وهو هنا يستبدل الجن بأعداء يتوهمون عدوهم ويتربصون به لا يدركون ما أدركته الطيور التى أكتشفت الوهم منذ وقت طويل.

ومن قصة الخضر وموسى يستلهم مرور رجلين صالحين بقرى ينضم إليهما منها الأفاقون ،ثم يدخل مستوى ثالثا من الرمز بالإشارة الى هؤلاء الأفاقين استلهاما من "أن الملوك اذا دخلوا قرية أفسدوها وجعلوا أعزة أهلها أذلة".

والشاعر على امتداد الديوان يمتلك هذه الخاصية.. المفارقة التى قد تكون إجابة لسؤال أو تلك التى تطرح بدورها أسئلة جديدة تثير النشوة فى الروح أو تعذبها دون إجابة :

كما فى "زهرة واحدة" ص٤٨ يقول :

أزهار كثيرة
وزهرة واحدة لى :
تلك التى طوحها
غريب عبر نافذتى
ظاناً أن
حبيبته القديمة
لما تزل تسكن هنا!

أو فى ص٥٣

الفلاحون يزرعون القطن
طويل التيلة
لكنهم يرتدون الحراشف

وفى ص٩٣ : **سيكون كثيرا علينا**
مثلما على الذين من قبلنا أن نضرب كفاً بكف
فتسقط الوحدة من المشجب
إلى درج الخزانة

وفى هذه المختارات الشعرية سنرى تدرجا من الأنشغال بالهم العام فى السبعينيات كما هو شأن جل قصائد هذه المرحلة وكاتبيها مروراً بإدخال التفاصيل اليومية البسيطة الى ثنايا القصيدة وصولاً الى قصيدة النثر الطويلة نسبياً والتى تعكس مغامرة صوفية حسية والتى تتجسد فى آخر ما كتبه الشاعر فى ديوان "سر من رآك".

ولذلك سنجد أنه تخلص من كثير من المفردات "المعدنية" التى كان يستخدمها فى دواوينه الأولى : مفردات مثل : "لغة من نحاس" و"امرأة من رصاص" طيراً من الرغوة المعدنية - ذاكرة النحاس - المدية الذهبية - مطارحة الريح والمعادن... الخ.

هذه المفردات التى لها فرقعات معدنية وصلابة الطرق والخدش التى تحجز سيولة المفردات الأخرى.

وربما تكون هذه مشكلة شخصية على مستوى تلقى لمثل هذه المفردات حتى عندما يستخدم رموزه فى قصائده الحسية الأخيرة؟:

قميصك يكنز ما يسيل له اللعاب.
أدخلينى مدخل ضيق



أثر العابر

مختارات شعرية

أمجد ناصر

(٤)

دار شرقيات للنشر والتوزيع

لنصعد بالإلم
ليس هينا دخول الملك من استدارة الخاتم

فرغم جمال الرمز هنا إلا أن كلمة "الخاتم" إحساسا باهظا بالألم لخاصيته المعدنيتعطي ة التى تختلف عن طبيعة الألم الذى قد يرمز له الشاعر هنا!

ومن خلال الأجواء الصوفية التى تبعثها آخر قصائد المجموعة المختارة من ديوان "سر من رآك" يستنبع أمجد ناصر قاموسا لغويا خاصا مهما بدت مفرداته غامضة أحيانا فإنها تظل محتفظة بشفافية، تحافظ على الجو العام للقصائد التى يمكن ملاحظة مدى الثراء اللغوى فيها.. موازيا لثراء التجربة الوجدانية هذه التى يصبح الجسد فيها أساسيا له حضور راسخ ومن حوله تطير فراشات التجربة وتعود محملة بالدلالات والإشارات أي العودة الى التأكيد على الفردية وقيمة الفرد.

ومن الأمثلة على هذه الأجواء الايروسية:

"وردة الدانتيل السوداء
فى أعالي الفخذ
قبلة الملك السعيد في الليلة الألف
حيث تنزلق الأفعى المرقطة فى النداوة
لتحرس الحبق
....
أتعني بالذى يبسط
وأجزل مديحا للعضلات وهى تصد مغمضا
أ قتفي عطر الأمس اللابث
بين الساقين
أؤخر أنفاسا لأشواق تستأسد
في عرين الأرق."

ولكن رغم هذه الأجواء السحرية الخيالية والصوفية يبقى هناك إحساس ما ثل بأنها ليست تجارب خيالية أو لفظية - وهكذا كل شاعر جميل - وإنما هي حياة حقيقية مقطرة فى لقطات مكثفة بارعة ، ومن هنا تأتى أهميتها ولهذا تشتعل جمالياتها.

أمجد ناصر : سر من قرأ شعرك.. وسر من رأى رؤياك!

نقد رواية

إبراهيم نصر الله:

مجـــرد ٢ فـقــط

زياد أبو لبن

ابراهيم نصر الله من الأصوات الشابة التي دوت في عالم الشعر ثم في عالم الرواية، والانتقال من عالم الشعر والدخول في عالم الرواية يحتاج الى فنية عالية وقدرة على التمايز كي لا يفتقد هويته الشعرية.

ابراهيم نصر الله له ثلاث روايات: براري الحمى، وعو، ومجرد ٢ فقط والدخول في عالمه الروائي يحتاج الى دراسة النص ضمن رؤيا واضحة للخطاب الروائي، واللغة الشعرية، والتقنية العالية.

"براري الحمى" رواية جددت في اللغة الروائية في الأردن مما نقلها أو أدخلها في مرحلة الحداثة، فقد استفاد ابراهيم نصر الله من اللغة الشعرية المكثفة، فكان أقدر على التعبير وشفافية الرؤيا وعمقها. ونكتشف تقنية الرواية العالية ضمن أجواء مختلفة وغريبة ومضامين مختلفة وأحداث مختلفة، فهي تشكل خط سير الرواية كلها، فلهذا جاءت "براري الحمى" كما يقول الدكتور شاكر النابلسي: "استبطاناً عربياً" لهموم عربية وانسانية تصور من الجزيرة العربية"، فهي إذن نقلة نوعية في الرواية في الأردن بعد تجاوز رواية الستينيات والسبعينيات (رواية البدايات). واعتبر الدكتور احسان عباس أن "براري الحمى" محاولة قصصية من أكثر المحاولات تطوراً في العالم».

"عو" رواية ذات بعد دلالي من خلال نفي الزمان والمكان وجعل الرواية رواية نص كما هو في الروايتين "براري الحمى، مجرد ٢ فقط". فهي رواية تحمل لغة السرد السينمائي كما تحملها رواية "مجرد ٢ فقط". وهي رواية تتحدث عن علاقة المثقف بالسلطة وآلية القمع التي تظهر عجز السلطة في حين أن العجز أيضاً يكون من المثقف نفسه، ويصبح الفعل سلبيا في هاتين الحالتين.هذا

الفعل نرصده من خلال لحظات ضعف الطاغية ولحظات تمرده أيضاً، فعل حالات الإنسان، في حين لا يستطيع ابراهيم نصر الله أن يحدد ما هي رواية النص في منظوره فيقول : "لأن تعريف أي نوع في اعتقادي لا يكون إلا محاولة لكسر ثبات الشكل.. ثبات المشروع.. يجب أن تكون كل الأشياء، متحركة حين نبدع، لأننا لا نستطيع أن نستحم في النهر نفسه مرتين!" (ص١١٩، الزمان، المكان، النص: غسان عبد الخالق.

رواية "مجرد ٢ فقط" تعتمد على الحدث السردي الذي يصف القصف البشع لخيمات الفلسطينيين في لبنان، ورغبة الانسان في المقاومة وعدم الاستسلام أمام شظايا القنابل والصواريخ وفتات أجساد الأطفال، وردم المنازل وتناثرها في كل مكان. صورة الأب الذي يحتضن طفلته الميتة من جراء القصف، ويصر على أنها نائمة، وينكر أشد الإنكار موتها حتى أمام الغزاة عندما يهدده أحدهم بقتل من في الملجأ جميعاً، فيحتضن طفلته الميتة/ النائمة، فالموت والحياة يتساويان معاً أمام القمع، ويصبح كل شئ ضمن المألوف والعادي، ويصبح المألوف وغيره أيضاً متساويين، فكل الأشياء تتساوى، فتندثر وتعود من جديد:

"... فانحنى باتجاهه.. تناول الصغير.. وناوله لأحد الشباب في الخارج.. وحين هم يأخذ الصغيرة، حين لامسها.. أحس بدمها وبعصارات جسمها التي كانت تدفقت ولم تجف..

صرخ : ميتة.

قال الرجل ذو الأبناء : نائمة..

: هل قتلوها؟!

صمتنا..

وقال أبي: قتلها القصف..

وبدأنا نبكي من جديد.. وجدنا أخيراً القوة كي نبكي.. ولم تعد أعيننا جافة.. أو شفاهنا.. أو دمنا.." ص٤٨.

ويصل العجز بالإنسان الفلسطيني الذي لا يجد له منفذاً إلى فقدان هويته، يعتقد أن أبناءه الصغار يكبرون أمام عينيه ويطعمهم ويسمنهم ليكونوا خراف العيد التي تذبح بأيدي هؤلاء الذين يأتون بطائراتهم وصواريخهم ورصاصهم من البحر. ويصبح الفعل الإرادي مفقود عندما يعجز الإنسان حتى عن تحديد هويته فتصبح شخصيات الرواية ضائعة وميتة فهي تعترف بضياعها وموتها، فالإنسان مجرد بلا اسم وبلا عنوان وبلا هوية.

"وقالت المرأة الجالسة بجانبنا: لن تقوم القيامة قبل أن يأخذ كل حصته من لحمنا..

وقلت: قلبي على خراف العيد هؤلاء..

قات لها: هل تعرفين أمي..

فقالت: من أمك.. ولماذا تسألني؟

قلت: دائماً كانت تقول: كلوا يا خراف العيد.. وتقسم أنها تسمننا لهم..

ستقابلينها لابد..

قالت: الأم تحس بقلبها.." ص٥٣.

وأيضاً الرواية تصور عجز الجماهير العربية أمام إرادتها. فهي عاجزة عن فعل أي شئ حتى على التظاهر أو أبعد من ذلك حرق الأرض تحت أقدام زعمائها كما تنبأ المذيع الذي وجه نداء إلى الجماهير العربية بعد المذبحة في مخيمات بيروت، وعجز الإنسان عن الدفاع عن نفسه يصل إلى التسليم بالأمر الواقع والغضب الشديد ضد هذا الواقع المميت حتى أن الإنسان يفتقد كل معاني الحرية والعدالة والرحمة ويظن دائماً أنه لا يأتي من فوق إلا الموت والدمار، وهذا ما يتمثل على لسان الأم: "ثم قالت: من فوق لا يأتي رحمة" ص٨.

ويصور الروائي المذبحة التي وقعت في المخيم عن طريق استخدام لغة السرد، ومدى بشاعة المجزرة أو المذبحة بلغة شاعرية تصويرية:

"خرجوا عليها من الأزقة.. أولئك الذين كمنوا طويلاً وتحملوا القذائف وشظاياها.. وكانوا يعرفون المخيم وما جاوره كراحات أيديهم. لكن بعضهم أوغل في غابة الدبابات.. سقطوا في كمين.. وقطعوا.. رموهم على بوابة المخيم مع أحد الجرحى، الجريح الذي قال: كانوا ينادون: لحم.. لحم.." ص١٠٠.

هذه الصور المتلاحقة من خلال الفعل تتعمق أكثر عندما يصبح الواقع كالحلم وتأخذ الصورة أشكالاً مختلفة تفسر تحت مفهوم الأدب اللامعقول.

صورة الطوابير التي لا تنتهي، يدخل الواحد تلو الآخر الغرفة التي تبتلعهم باستمرار، فكانوا قامات تبحث عن أيديهم المفقودة، هذه الصورة كأنها مشهد سينمائي مأخوذ بالتصوير البطئ وتتلاحق الصور المكثفة لتصنع جدثاً غير عادي، حدثاً مركباً أو مزدوجاً ما بين الخيال والواقع. وتدخل إحدى الشخصيات المتبقية من دمار الحرب الشرسة في فنتازيا غريبة . يلتقي ابراهيم نصر الله في تشكيل هذه الصور مع هورثون وكونراد وهوفمان وبو وكافكا وغوغول ودستوفسكي ونابوكوف وبورخس وغيرهم من الذين اجادوا في خلق عالم فنتازي متميز، فالفنتازيا التي استخدمها ابراهيم نصر الله هي تخيلات فنتازية للاقتراب من واقع مستحيل، لتشكل صوراً بتراكيبها المعقدة في ذهنية تقترب من وعي النص الفنتازي.

"كنت أمشي.. وفجأة خطر لي أن أحك ذقني.. رفعت يدي باتجاه تلك النقطة التي صحا نملها لأحكها، لكن النمل ظل يعمل.

قلت: إما أن النمل أكبر مما يجب، أو أن يدي تاهت، ولكني لم أحس أنها ذهبت باتجاه آخر لتحكه بالطبع. وبعد محاولتين وجدت نفسي مضطرا للالتفات حيث من الطبيعي أن تكون هناك أصابعي. لم أجدها: قلت يد ماكرة تختفي داخل كم القميص وتلاعبني، لاحقتها تحت القماش إلا أنها لم تكن هناك. فزعت. قلت: ربما اختفت خلف الظهر، مثلما يفعل الممثلون الذين يقول لنا المخرجون أن أيديهم قطعت، لم أجدها.. خرجت للشارع وإذابه ممتلئ بالجنود والدبابات ورشاشات ٥٠٠ ومدافع ١٠٦ المحمولة على سيارات اللاندروفر والتويوتا.. قلت لابد أنني أسقطتها في طريق عودتي للبيت.

توقفت عند أحد الجنود سألته. إن كان رأى يداً مبتورة هنا.. هز رأسه.. فأحسست أنه أخرس.

طرقت حديد دبابة متوقفة هناك قرب أحد المخازن الكبيرة المدمرة. أطل من البرج ضابط نصف نائم.

صرخ: ماذا تريد.. لماذا تزعجني؟

قلت: يا أخ هل رأيت يداً ملقاه هنا..

قال: يد !! ما أوصافها؟!

رفعت يدي السليمة.. وقلت: مثل هذه تماماً،

هز رأسه بالنفي.. فابتعدت. لحقني صوته:

يا أخ.. يا أخ.

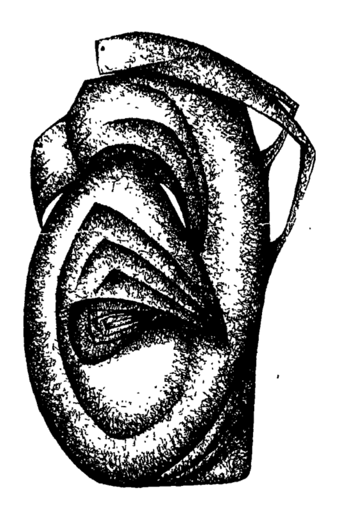
قلت : نعم

قال: بإمكانك أن تبحث هناك..

تتبعت اتجاه اصبعه.. فإذا بكوم ضخم من البشر المختلطة أعضاؤهم ببعضها" ص.١١٠.

ثم يعود من جديد إلى تشكيل الحدث ضمن واقعية تسجيلية. الرواية مزدحمة بالشخصيات التي تسجل أحداثاً مختلفة ومتشاكبة لها رؤاها المختلفة أيضاً وإن كانت هذه الشخصيات تلتصق بالأمكنة التي تفقد قدرتها على البقاء أو الصمود رغم انهيارها في النهاية واستسلامها، وفقد القدرة على الحركة أمام القوة الطاغية التي جاءت بطائراتها وصواريخها ودباباتها ورصاصها كالجراد، أما الزمن فهو يظهر في ذهن القارئ أو المتلقي ضمن مرجعية تاريخية تقترب كثيرا عندما تظهر الأمكنة بوضوح أمامه في النص، أما الشخصيات في النهاية فتفتقد أسماءها، فتصبح فاقدة لإرادتها وعاجزة عن تحقيق أي فعل كان حتى على مستوى الحلم.

يتصاعد الحدث إلى قمته بحيث تصبح معالم الرواية في اكتمالها، والقارئ يلاحق الصور الكثيرة، ويلتقط تلك التفاصيل القصيرة التي تملأ المكان، تفاصيل أشبه بالمعجزات، فالمرأة الملقبة بأبي على تقاتل بشجاعة، والرجل الذي غرس تحت حزامه من الأمام والخلف أعلام العالم العربي وهي ترف على رؤوس عصي العنب سار في ممر يؤدي للشارع (أي في مجابهة مع الرصاص) وهو يهتف



بشعارات ضد الامبريالية والعملاء، جعلت الجميع يقف فى حالة اندهاش، ولكن إلى جانب هذه الصور المملوءة بالشجاعة نجد الفعل السلبى أمام الطغاة، عجز الإنسان المقهور المقموع أمام أشكال القمع المتعددة فى ذاك الرجل الذى يقف ويختـار أحـد أبنائه الثلاثة ليبـقى معـه ويضحى بالاثنين اللذين وقـفـا فى حـالة فـزع وخوف، ويعود راجعاً بابنه الصغير، ولكن الأب يقتل فهو يحمل ورقة تسمح ببقاء ابنه على قيد الحياة وليس ببقائه.

إلى جانب تلك الرائحة التى تفوح من جوانب الأمكنة المتعددة، رائحة الدم والعفن، والبارود، والجثث المقددة، نجد تلك الحكايات الصغيرة التى تعود للشخصيات عن طريق لحظة الاسترجاع، حكايات الشيطنة، مـثل حكاية الفخ اللحمي القاسى، وغيرها. تجعل القارئ فاعلاً فى تشكيل الفعل الروائي، فهو قارئ يدخل فى علاقات متشابكة، وصور مبعثرة يعيدها من جديد فى منظومة واحدة قادرة على رسم الرواية بشكل آخر أو يصبح ضمن الواقع المعقول المتجرد من الصور الفنتازية.

كتاب

هل يظهر نوع أدبى جديد..؟

د.صلاح السروى

يدور هذا الكتاب، الصادر عن دار شرقيات بالقاهرة عام ١٩٩٤، حول فكرة محورية، مفادها أننا بإزاء مصطلح يدل على نوع أدبى جديد يطلق عليه: "القصة - القصيدة". وقد برز هذا المعنى واضحا منذ البداية عندما جاء العنوان الثانى للكتاب فى عبارة: "مقالات فى ظاهرة القصة - القصيدة". وهو الأمر الذى يجعلنا نتصور منذ البداية أن مفهوم "الكتابة عبر النوعية" هو نفسه هذا المزيج الذى تمثله علاقة التداخل بين القصة والقصيدة، أو كما يقول الكاتب "هى الكتابة التى تشتمل على الأنواع التقليدية، تحتويها فى داخلها وتتجاوزها لتخرج عنها، بحيث تصبح هذه الكتابة الجديدة(..) مستفيدة أيضا أو أحيانا من منجزات الفنون الأخرى من تصوير وموسيقى ونحت وسينما ومعمار" (ص١٣). وهو ما يجعلنا نتجه إلى تصور أن ما أسماه بـ "ظاهرة القصة - القصيدة"، من حيث كونها تلك الكتابة التى تتجاوز الأطر الجمالية المحددة لنوع أدبى معين، كالقصة، لتحتوى على سمات تخص نوعا أدبيا آخر، هو القصيدة، يصبح ذلك أحد تجليات هذه "الكتابة عبر النوعية" وأحد أنواعها التى تم اكتشافها حتى الآن. وهو الأمر الذى يجعل هذا المصطلح (أى الكتابة عبر النوعية) واعدا باكتشافات أخرى لم تظهر بعد. وهو ما يفتح شهية الباحثين ويدعوهم إلى تأمل ومحاولة تلمس مدى جدية ما يطرحه الكاتب إدوار الخراط، من زاوية رصده لولادة نوع أدبى جديد ونحته لمصطلح أدبى جديد كذلك.

ومن هنا وجبت قراءة هذا العمل باهتمام غير عادى، وطرح التساؤلات والاستخلاصات التى يمكن أن تفيد فى الوقوف على ما يمكن أن ينبئ به من رؤى، سواء على مستوى بناء رؤية نظرية على قدر من الجدية والإحكام، أو على

مستوى تطبيق هذه الرؤية على أعمال محددة.

فهل نحن بإزاء نوع أدبي جديد حقاً؟ وما ملامحه؟ وفيم يختلف عن الأنواع السابقة؟ وما ملابسات ظهوره.. وما الأعمال التي تجسده، والتي تم اكتشاف وجوده من خلال تحليلها؟ أم أن الأمر برمته لا يتعدى كوننا أمام مجرد تنويعات متباينة لنوع أدبي تقليدي (هو القصة ؟)لا زال راسخ الأركان؟

إن الكاتب إدوار الخراط مولع باكتشاف الجديد في ما يتعلق بحركة الأدب المصري منذ أواخر الستينات، فهو واحد من الذين صكوا مصطلح "ميتا واقعية" في أعداد مجلة "جاليري ٦٨" التي بدأت الصدور في العام المسماة به (١٩٦٨). وهو المصطلح الذي بشر، وقتها، بكتابة تحاول استكناه ما وراء الواقع الظاهري المعاش، ارتكازا على رؤية معرفية تقوم على أن الواقع، بوجهه المباشر، إنما يمثل مظهرا مخادعا وغير جدير بأن يمنحنا معرفة حقيقية تساعدنا على فهمه والتعبير عن حركته. ومن ثم فلابد من وجود تلك الكتابة التي تغوص فيما وراء قشرة هذا الواقع البادية، وتتجاوز عن وجهه الظاهري وصولا إلى مكنونه الداخلي وفحواه الفعلية. وأظن أن هذا الفهم هو ما حاول إدوار الخراط تحقيقه في أعماله الأدبية التي تلاحقت منذ ذلك التاريخ بداية من رواية "راما والتنين" حتى آخر أعماله.

وإذاكان مصطلح "ميتا واقعية" يمكن نطقه، بقدر من التحوير، إلى "عبر واقعية"، من حيث إحالته إلى دلالة التجاوز عن شواهد الواقع المعاش، كما أسلفت، وعبورها إلى ما هو كامن دونها، فإن مصطلح "عبر النوعية" يبرز في هذا الإطار باعتباره تبديا لهاجس قديم، واستمرارا وحلقة في مشروع متجدد يحاول إدوار الخراط استكماله ووضع ملامحه الرئيسية. وهو ما يجعلنا نتصور أن الكاتب قد نذر نفسه لاكتشاف الجديد والتنظير له والتبشير به. وقد تمثلت الحلقة الراهنة في طرحه مصطلح "القصة - القصيدة". فماذا يعني بهذا المصطلح على نحو محدد؟

منذ البداية يعترف الكاتب بصعوبة تعريف مصطلح "القصة - القصيدة" باعتباره أحد تجليات مصطلح "عبر النوعية"، وأول بوادر تحققه، مرجعا ذلك إلى حداثة المصطلح وعدم شيوعه فيقول: "من الصعب تعريف"القصة - القصيدة". ولعل ذلك يعزى إلى أن المصطلح نفسه جديد نسبيا، وإلى أن هذا النوع من الكتابة مازال مجهولا أو على الأقل غير شائع".(ص٩). وأتصور أن حداثة مصطلح ما وعدم شيوعه لا ترتب بالضرورة صعوبة تعريفه، بل إنه لن يكون شائعاً ومتداولاً إلا إذا توفر له تعريف محدد. بيد أنه من الواضح أن الكاتب نفسه لازال يراوح في مرحلة تلمس دلالات واضحة وتبديات محددة لمصطلحه. ولعل ذلك هو المسئول عن أنه قد صدر المقالة الأولى في كتابه بعنوان: أفكار أولية عن "القصة - القصيدة". وهو ما يعني أنه لا يطرح مشروعا متكاملا من الناحية النظرية، وإنما هو يطرح مجرد إرهاصات وتصورات قابلة للنقض والتطوير والتعديل. ولذلك فإن ما يطرحه إنما هو مجرد "أفكار أولية".

ولكن الكاتب - رغم ذلك - حاول تحديد تعريف لهذا المصطلح، من حيث أنه يدل على نوع مفارق لما يسميه "بالحساسية التقليدية"، فيما يتعلق ببناء القصة. فالقصة التقليدية، أو التي تقوم على الحساسية التقليدية، على حد قوله، إنما تقوم على بنية سردية (حكائية)، تبدأ بموقف، ثم أزمة، ثم حل أو لحظة تنوير، من خلال التعامل مع شريحة مجتمعية - حياتية، يتم اقتطاعها والتركيز عليها، اعتماداً على أسس عقلانية يتلمس بواسطتها الفنان تفسيرا لأزمات تلك الشريحة. ومن ثم فهي تقوم على أساس معرفي - أيديولوجي، يقتضي الإيمان بمعقولية العالم، وأنه محكوم بقوانين محددة، يمكن إدراكها وفقا لخطة عقلية محددة ، ومن ثم يمكن تغييرها، إن هذا كله مختلف عما ينطلق منه الشكل الجديد، الذي يقترح له الكاتب ذلك المصطلح الجديد (القصة - القصيدة) كما

أنه كذلك مختلف عن الشكل الذى عرف عند إدوار الخراط نفسه، الذى أطلق عليه: "الحساسية الجديدة"، تلك التي تقوم على تحطيم هذه المواصفات (التقليدية) في حدود معينة، إلي جانب تحطيمها لمفهوم "اضطراد الزمن" (متتالية الماضي ثم الحاضر ثم استشراف المستقبل)، ومن ثم تنهار مقولة الزمن تماماً ويصبح مختلطاً وغير محدد بالمسار التقليدي.

مـاذا يمكن إذن أن يكون هذا الشكل الجديد، إذا لم يكن لاهذا ولا ذاك؟

يؤكد إدوار الخراط أن هناك ما يسمى بـ "المصطلح القصصي البحت" وهو الذى يفرق بين القصة القصيرة - فقط، والقصة - القصيدة، والقصيدة البحت. حيث يرى أن هذا النوع الجديد يتميز بأنه: "قصير، وأحيانا، قصير جدا. بحيث يكاد يكون ومضة أو برقة، فهو أكثر تركيزاً من اللقطة، وأكثر قصرا من الشريحة.." (ص.١٠). أما أهم العناصر، في تصوره، فهي اتخاذ نوع معين من السرد، وهو ما يجعل هذا الشكل مختلفا عن القصيدة البحت التي لا تعتمد على السرد كأداة فنية جوهرية. بل تعتمد على الإيقاع والموسيقى، سواء كانت خارجية أم داخلية. فهذا السرد: "له أولوية ومكانة خاصة في العمل، لا بمجرد وجوده، بل بالقصد إليه واتخاذ تقنياته الخاصة" بحيث تظل هناك حكاية، أى تطور حدثي وتركيب للوقائع. غير أن الحدث هنا غالبا ما يكون داخليا أكثر منه خارجيا، أو كما يقول الكاتب: "من أشياء الروح لا من أشياء الخارج، أحلاما، أو رؤى، أو مسارات من التأمل أو مساحات من الوصف" ومن ثم نحصل على كيان قصصي مختلف عن القصة التقليدية، من ناحية، وعن القصيدة البحت، من ناحية أخرى. ولا أدرى فيم يختلف الشكل الجديد، بهذا الوصف، عن ما أسماه إدوار الخراط بقصة "الحساسية الجديدة"، التي أشرت آنفا إلى أنه يطرح القصة - القصيدة كشكل مغاير لها ولقصة الحساسية التقليدية على السواء؟

ورغم أن الكاتب لم يحدد لنا ماهية "المصطلح القصصي البحت"، الذى بدأ به حديثه، كوسيلة للتفريق بين الأنواع المشار إليها، إلا أننا نستطيع أن نستنتج أنه قد يقصد هذه التركيبة السردية الخاصة التي تفرق بين الأنواع. بحيث يصبح مفهوم "السرد" كياناً فارقا، بذاته بين "القصة - القصيدة" و"القصيدة البحت"، ويصبح كذلك فارقا بنوعه، بينها و"القصة فقط" (المصطلحات بين الأقواس من وضع الكاتب). السرد إذن، هو جوهر هذا المصطلح القصصي البحت الذى قصد إليه إدوار الخراط، كعنصر جوهري فارق، يمكن من خلال تأمل طبيعته وتكوينه تلمس طبيعة هذا النوع الجديد.

وإذا كان الكاتب قد حدد المنطلق المعرفي الذى تقوم على أساسه قصة "الحساسية التقليدية" من حيث أن العالم معقول تحكمه قوانين يمكن إدراكها، ومن حيث اعتمادها على زمان مضطرد، وتناولها لشريحة مجتمعية - حياتية تنتمي لها الشخصية، فإنه قد اكتفي في حديثه عن قصة "الحساسية الجديدة" بأن جعلها تحطم هذه الأسس كمنطلق معرفي، بينما لم يذكر اطلاقا المنطلق المعرفي الذى ترتكز عليه "القصة - القصيدة". فهل هذا المنطلق هو نفس الذى ترتكز عليه قصة الحساسية الجديدة؟ وإذا كان كذلك فما جدوى الاختلاف كما أشرت قبل قليل؟

إن الفارق بين هذين الشكلين غير واضح في طرح الكاتب، كما أن الاختلاف بينهما غير مبرر من نواح فكرية وفنية عديدة. وأظن أنه كان عليه إيلاء هذه النقطة عناية أكبر، خاصة أنه قد طرقها في قوله: أن هذا النوع الجديد "مرتبط بالهزيمة وانهيار المشروع القومي وسقوط الآمال العريضة الموضوعة على ما سمي بالإشتراكية.." ولم يوضح لنا وجه هذا الارتباط ولا تجليات هذه الأحداث على هذه الأعمال من الناحيتين الفنية والفكرية.

من ناحية أخرى فإن إدوار الخراط لا يطرح مصطلح "القصة - القصيدة" باعتباره محصلة تجاور أو تواز بين



ادوار الخراط

نوعين، لكن باعتباره نوعا: "ينصهر فيه النوعان" (كما يقول)، ليكونا بنية أو شكلا أدبيا جديداً، مستقلا بصورة كاملة عن كلا الشكلين السابقين. كما أنه لا يطرحه كنقيض للأشكال التقليدية القائمة بالفعل، أو بديلا عنها. فهو لا يعني إلغاء الأشكال الأدبية السابقة أو ذوبانها، بل هو تخصيب لها وتطوير لإمكانياتها القائمة بالفعل، أو كما يقول: "قد يكون فيه إثراء لها وقدر أكبر من تحديد خصائصها". وعلى الرغم من غموض هذه العبارة وعموميتها واحتمالها لأكثر من فهم، إلا أن الوجه الإيجابي الذي تبرزه كلمتا: "الإثراء" و"التحديد" يتناقض بدرجة كبيرة مع ما قاله قبل ذلك من أن هذه الأنواع التقليدية: "تمثل تاريخا.. إنجازا ثابتا ومكتسبا، ولا يصح التخلي عنه باعتباره تراثاً". فكيف يمكن إثراؤها وتحديد خصائصها بينما قد أصبحت تراثا، أي مرحلة منقضية لا تمتلك إلا أهميتها التاريخية التي تجاوزها الزمان. إن الكاتب بذلك يراهن على مستقبلية هذا النوع الجديد وأنه سيرث الأنواع القديمة وسيحل محلها مستفيداً من إنجازاتها.

فيستفيد من القصيدة ما يسميه: "الوجازة"، أي ضيق المساحة الزمنية، و"الكثافة"، أي الزهد في الحشو والاسهاب. كما يستفيد من القصة التقليدية ما يطلق عليه: "سيادة السردية"، باعتبار هذه السردية قصدية بنائية وليست أداة عارضة في التشكيل الفني.

إن هذا النوع الجديد يقف، بذلك، على الطرف المقابل لقصيدة النثر، التي تقوم هي الأخرى على التجاوز "عبر النوعي" من الشعرية إلى النثرية. ولعل هذا ما حدا بالكاتب إلى افتراض مشروعية مكافئة لمصطلحه الجديد: "فكما أصبح من العبث النقدي (يقول الكاتب) إنكار مصطلح "قصيدة النثر" الآن، فلعلنا بحاجة إلى تأمل جاد لمشروعية مصطلح "القصة - القصيدة". ورغم اختلافي مع هذا المنطق، إلا أنني أرى من زاوية أخرى، أن القرابة بين النوعين جد وثيقة. فهي لا ترتكز فقط على الآلية التي قام عليها تكونهما الفني (فكلاهما "عبر نوعي")، ولكن أيضا على إمكانية تداخلهما وانفضاض الفوارق بينهما، تلك الفوارق التي أرى أنها أدق من شعرة. وهذا الأمر يعترف به الكاتب قائلا: "ويبقى أن القربى بين القصة - القصيدة وقصيدة النثر تبدو في بعض الأحيان وثيقة جداً، مما يزيد الأمر تعقيداً، وإن كانت الحدود بينهما يمكن - وينبغي - تبينها" بيد أنه لم يوضح لنا - كشأن قضايا كثيرة - كيف يتم ذلك.

لتحقيق هذه المشروعية المبتغاة يأخذ إدوار الخراط في تحليل بعض الأعمال القصصية لبدر الديب ويحى الطاهر عبد الله ومنتصر القفاش ومحمد المخزنجي واعتدال عثمان ونبيل جورجي نعوم وابتهال سالم وناصر الحلواني. محاولا تلمس هذه الملامح التي تحدث عنها في المقدمة النظرية. غير أنه لم يخرج إلينا بخلاصة أو خاتمة تبرز ما وصل إليه بعد هذا التحليل، الذي بذل فيه جهدا واضحا. وأتصور أن ذلك ناتج عن أن ما ساقه في المقدمة لم يكن مجرد فرضيات تتطلب بحثها تطبيقي، فيكون هناك مجال لإثبات صحتها أو خطئها. بل كانت نتائج نهائية وصل إليها الكاتب من خلال تأملاته، وجاءت المقالات التطبيقية للتدليل على صحتها المفترضة سلفا.

لقد شاب الكتاب، بصفة عامة، التكرار وعدم إحكام الصياغة، وأحيانا، التناقض بين بعض الأطروحات (أشرت إلى نماذج من ذلك فيما سبق). إلا أنه رغم كل شئ يبقى أن نعترف، بحق، للكاتب إدوار الخراط بقيمة وأهمية جهده الذي لم يفتقر إلى الجدية ودقة الملاحظة وعمق النظرة. وهو بذلك يكون قد فتح بابا بالغ الاتساع أمام اجتهاد المجتهدين وبحث الباحثين في الأدب العربي والنظرية النقدية، للفهم والتصنيف والتنظير للتطورات الهامة التي طرأت على مسار القصة المصرية المعاصرة. ولإدوار الخراط في ذلك شرف البداية والمبادرة دون منازع.

كتاب

إقبال بركة فى :

يوميات امرأة عاملة

د . محمد محمد الجوادى

تتمتع الروائية إقبال بركة بقدرتين رائعتين ، قدرتها على التعبير الواضح الصريح الملتزم بكل قواعد اللغة والبيان وقدرتها كذلك على التعبير القوى عن أفكار واضحة حاسمة وجريئة .. وهى مع هذا كله لا تفتأ تزدادقوة فيما تكتب وفيما تعتقد أيضاً ، وقد يعتريها ما يعترينا جميعاً من بعض الانصراف عن المشاركة في الكتابة العامة والقضايا العامة ولكنها تعود دائماً لتثبت أنها لم تكف إلا طلبا لبعض الراحة التى تؤهلها للجديد وللمزيد من العطاء.

وحين طالعت نبأ صدور كتابها الجديد "يوميات امرأة عاملة" منيت نفسي في البداية بكتاب يتناول سيرة ذاتية لشخصية متميزة وبدأت أحدس ماذا ستكتب فيه.. ثم إذا بى أتذكر أنها كانت تستخدم هذا العنوان لبعض كتاباتها الأسبوعية ثم إذا بى أجدها فى مقدمة الكتاب تنص على أن هذا الكتاب هو مجموعة مقالاتها تلك .. ولكننى أمضي مع فصول الكتاب فأجدها تقريباً تضم فصولاً من كتابين مختلفين .. كتاب يضم بعض مشكلات سيداتنا المصريات ممن عرضنها على السيدة إقبال بركة يلتمسن رأيها ، فإذا هى تشرك الجمهور فى الخبرة والتجربة والرأى ، وكتاب آخر يضم سيرتها الذاتية هى، بيد أنه لايزال فى حاجة إلى استكمال .. وإذن فكتابها مزيج من تجارب شخصية بحتة . ومن تجارب إنسانية لاقت صداها فى فكرها ووجدانها على نحو ما عبرت لنا فى مقالات هذا الكتاب.

وعلى الرغم من أن هذا الكتاب يضم واحداً وستين مقالاً ما بين تجربة شخصية وإنسانية إلا أنه يتميز بكثير بل بكثير جداً من الخصائص التى تجعل منه كتاباً حقيقياً لا مجموعة فصول فحسب.. فهذه

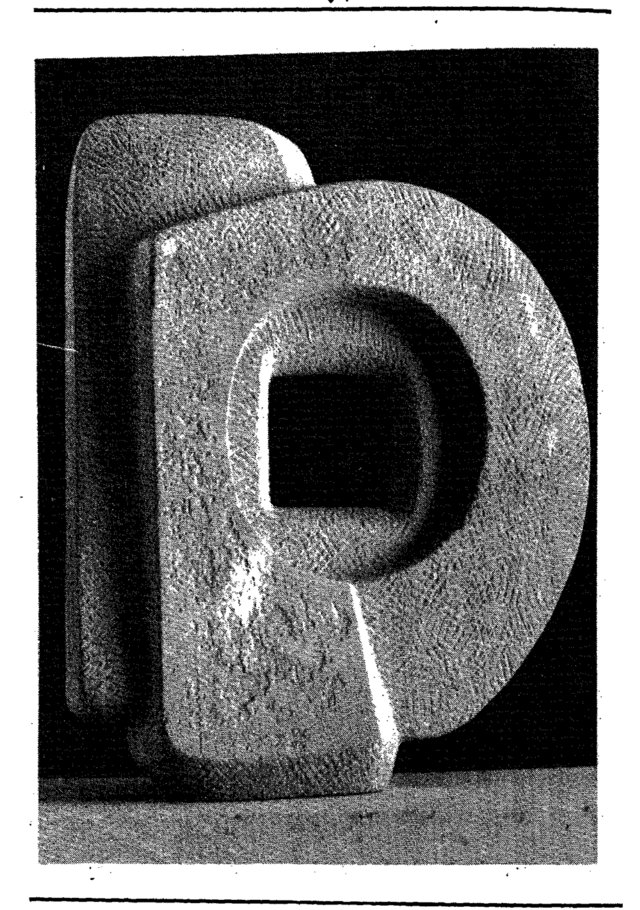
التجربة الشعورية التي تجتاح الكتاب وتسيطر عليه هي ذاتها التجربة الشعورية التي تجتاح مؤلفته وتسيطر عليها سيطرة تامة .. إنها كما تقول تصبو "أن تحقق ذاتها كإنسانة وليس فقط كأنثى.. إنها لا تريد أن تكون شمعة تحترق .. ونحن اليوم في عصر الكهرباء..."

تعرض لنا إقبال بركة في وضوح فكرة ووضوح لفظ بعض المشكلات التي تعرفها جميعا،فإذا هي تعمق من فهمنا للحياة على حين تمر بنا الحياة كل يوم ونحن لا ندرى .. ومن السهل على الناقد المتعجل أن يستنتج أن إقبال بركة قصرت حديثها على بعض المشكلات العامة في حياة السيدة المصرية العاملة . ومن السهل على الناقد أيضاً أن يأخذ قضية كقضية "المواصلات" وبإحصاء المقالات التي كتبتها عنها إقبال بركة بدءاً من المقال الأول الذي تحكي فيه قصة صراعها بين "الغواية" وبين "حل أزمة ذهابها وعودتها من عملها كل يوم.. ثم المقال "المفتاح في يدى أنا" الذي تحكي فيه كيف تشجعت (المرأة العاملة) على أن تقود سيارتها بعد ما استطاع زوجها أن يؤجل ذلك مراراً حين كان يجاورها وهي تقود في المرات الأولى.. على الرغم من الرمز والمغزى الواضح في هذا المقال أو في هذه القصة... ومرورا بالمقال الثاني الذي تقارن فيه بين شعورها حين مر عليها زميلها في الصباح لأول مرة ليلتقطها من أمام باب العمارة فإذا هي تفكر فيما سيقوله عنها البواب وزوجته والشعور الآخر حين عاد بها فإذا هي لا تتردد في أن تتركه يوصلها إلى باب منزلها أيضاً.. "وافقت بلا تردد فمن خلال ممارستي لعملي ، وخاصة ذلك العمل ، عادت إلى ثقتي في نفسي ووجدتني قادرة على المواجهة .. ليس فقط عيون الناس ، بل وأفكارهم أيضاً". أقول إنه من السهل على الناقد المهاجم أن يأخذ من مثل هذه الملاحظات السريعة مبرراً للقول بأنها تدور في محاور محدودة، وأنها لا تلتفت إلى ما وراء الحياة من حكمة ولا تتعمق بأكثر مما تعرضها عرضاً سريعاً يتواءم مع المساحة المحدودة المتاحة لها في كل مقال.. ولكني أعتقد أن مثل هذا الشعور هو أبعد الأحكام صواباً عن حقيقة كتابات إقبال بركة التي يموج فكرها بما يموج به من فلسفة عميقة ومشكلة المرأة عند إقبال بركة مرتبطة تمام الارتباط بحركتها في الحياة .. وهذه الحركة بالطبع تقودها إلى وسائل المواصلات وقد كتبت إقبال بركة مقالاتها حين كانت مشكلة المواصلات في القاهرة تمثل ما كان يمثله مثلاً مرض السل في عهد الأدباء الروس الشوامخ .. وقد نعجب إذا سمعنا طبيباً يقول إن مرض "المواصلات" قد يفوق في تأثيره العميق على الشعور الإنساني تأثير الوباء الذى يجتاح البشرية أو المرض المتوطن الذى يطول به الأمد في بيئة ما ... وعلى هذا النحو لابد لنا أن نفهم طبيعة المادة التى نسجت منها إقبال بركة وقائع النسيج الاجتماعي الذى أرادت التعبير عنه في كتابها ومقالاتها من قبل.

وقد كنت أود أن أعرض للقارىء بعض فصول هذا الكتاب ولكني تراجعت عن هذا لأنني أعتقد أنه لن يترك هذا الكتاب من دون أن ينتهي منه في يومه أو غده ، ولكي أحب مع هذا أن أتناول المحاور الرئيسية التي تناولتها إقبال بركة في كتابها وأن أنقل عنها بعض لقطات من حديثها المفعم بالمشاعر عن كثير من القضايا وأحب أن أستأذن القارىء والمؤلفة معاً في أن أوزع فصول كتابها جميعا على ثمانية محاور:

١

يستغرق هذا المحور ثمانية (فصول) من الكتاب ، ويدور حول فكرة الغواية المحببة إلى النفس التي تجد مبرراً واضحاً لها من استلطاف الشريك أو الزميل أو الميل إليه.. أو العودة إلى أحلام فترات سابقة وعلاقات سابقة كما تضم الفرص التى تأتي عن طريق أزواج الصديقات .. ونجد الكاتبة في غالب الأمر تنتصر للفضيلة ، وتبرر انتصارها بأسباب أخرى غير الفضيلة نفسها، وإن كانت الفضيلة تظل



علينا بوضوح من أعماق كتابتها كقيمة مطلقة عليا لا تسمح لها الكاتبة بالدنس أبداً ، وهذه هى المقالات وبعض التعليقات المهمة لإقبال بركة:

١ - فى "ناقوس الخطر" تضحى بالمصلحة والنفوذ وتؤثر حياة المشكلات على طريق لا تعرف نهايته.

٢ - فى "خيوط العنكبوت" حيث تكتشف بعد فترة ليست بالطويلة أن خيالها خدعها حين فكرت فى زميل على أنه الرجل المثالى .... "لماذا لا يكون زوجى مثله ضاحكا مبتسما متردداً مجاملا رقيقاً هادىء الطبع.. لماذا لا يرتدى زوجى ملابسه بمثل هذه العناية .... لو كنت تزوجت رجلاً كهذا لأصبحت أسعد زوجة فى العالم".

٣ - فى "الحب الأول" تقول: وهرعت أغادر المحطة ، أحسست بخطواته ورائى ولكنى تجاهلت وجوده تماما .. ودهشت إذ وجدت قلبى لايزال يحن لذكرياتى معه .. لم أكرهه ولا أستطيع أن أكرهه أبداً .. ذلك الحب الأول........ كنت أسرع الخطى أمامه .. ليس هرباً منه...... وإنما هربا من فتاة مراهقة .. تريد أن تعطل انطلاقى فى الحياة ... بكل ما فيها من أحلام ومعاناة وعمل وأمل" .... وهكذا تصور لنا الحب القديم بمثابة العبء أو القوة الدافعة السلبية.

٤ - فى "حريتى - مبادئى" : - تتساءل إقبال بركة فى استنكار "هل مازال بيننا من يظن أن المرأة بتحررها من القيود وخروجها إلى العمل قد تحللت من الأخلاق والمبادىء ؟".

٥ - فى "أحزان سكرتيرة ناجحة": تخاطب السكرتيرة التى تعانى من اتهام زملائها فتقول:....... فتشى فى أعماقك لتعرفى أن الخيط الرفيع الفاصل بين الحب والصداقة لايراه إلا طرفا هذه الحياة وحدهما .. فإذا التزما به ظهر ذلك واضحاً للجميع ... وإذا قطعاه ، تداخلت الأمور واختلطت الموازين، وتشوهت الصورة فى نظر الآخرين.

٦ - فى "هذا النوع من الرجال": تجاهر بوصف نوع من الرجال: - "رجال يتصورون أن النساء زهور فى بستان عام وأن من حقهم أن يرتشفوا من كل زهرة رحيقها... رجال يتصورون أن الهدايا هى المفتاح السحرى لقلب كل امرأة".

٧ - فى "السكون الذى تمزق" تصف بصدق لحظة حب خاطفة فتقول : -: "لقد نبتت زهرة جميلة على ضفاف بحيرتى الساكنة ، وتعكر صفو حياتى للحظة .. ثم عاد السكون وعاد الهدوء... ولكنى على الأقل عرفت أن أعماقى مازالت تنبض بالحياة".

٨ - فى "أنا وزميلى فى الإسكندرية" : تصور الكاتبة قصة شائعة ومعنى معروفاً لكل السيدات اللاتى عانين من طيش الزملاء.



لا يبدو فى حديث إقبال بركة عن الأمومة اختلاف بين أمومة العاملة وغير العاملة إلا فى عنصر واحد هو عنصر الانشغال الوقتى أو الإرهاق البدنى من العمل . ولكنها مع ذلك لا تنمى الحديث فى هذه النقطة عن عمد ، وإنما تتناول فى حديثها أحاديث "الأم" بصفة مطلقة تظهر فيها عاطفة الأمومة الرشيدة واضحة كل الوضوح .. هل تريد السيدة إقبال بركة أن تربط بين رشد الأمومة وبين العمل .. ربما .. كتابتها على كل حال لا تعمد إلى إبراز هذه الفكرة وإن أرادت ذلك ، لعلى أقصد أن أقول إن بوسعها أن تتعمق مثل هذا المعنى فيما سيلى من كتاباتها . وهذه هى المقالات الثمانية التى تناولت فيها إقبال بركة موضوع الأمومة:

١ - في "الحب والمسئولية": تتحدث الكاتبة بحب عن ابنها الذى كبر فتقول: منذ سنوات قليلة كان ذلك الرجل طفلا، لم يكن ثمة خلاف بيننا فأنا أمه آمره فيطيعنى في الحال .. حاولت بكل قدرتي أن أخلق منه رجلاً ناجحاً ، زوجاً سعيداً للمستقبل...... "وبعد أن تحكى قصة خلافها معه تصل إلى نهايتها" ويصر على أن أقبله فى خده كي يطمئن إلى صفاء قلبى.. فأقبله قبلة خفيفة وأنا أتصنع "التقل" وأقاوم رغبة ملحة فى معانقته وضمه إلي قلبى". هل تستطيع يا سيدى القارىء أن تدرك إذا ما كانت المؤلفة تتحدث عن نفسها (حتى لو لم تكن أما) أم عن أم أخرى؟

٢ - في "ابنتى والحزن": تعمد إقبال بركة إلى الصراحة بل ونبرة الخطابة وتقول: - "إنى أحاول أن أمهد الطريق لابنتى ولجيلها كله حتى لا تشقى كما شقى جيلنا ، ولا يزال .. هل ستفهم نانى ذلك وتقدره ؟ لا أستطيع أن أجزم فالعلاقة بين البنت وأمها أعمق بكثير من مثل هذا الكلام .. إنها علاقة امتلاك كامل تتبادلانه على مر السنين .. تحاول كل منهما أن تتخلص منه لكنها لا تستطيع .. فالرباط الذى يشدها إلى الأخرى رباط الحب الخالص من أى شوائب".

٣ - في "ابنى والخيوط الحريرية": "لقد تصورت فى البداية أن ابنى يتمرد على، ولكن الحقيقة أنه لم يتمرد على، بل على رغبتي في السيطرة عليه".

٤ - في "الحلال والحرام" تفكير بصوت عال حول هذين الموضوعين

٥ - في "الحمل الثقيل" تلخص لنا الموقف العصرى عند سماع خبر حدوث الحمل: - "زمان كانت الأم تستقبل مثل هذا الحدث بلا اكتراث أو بفرحة غامرة .. اليوم أنظر إليه كطوق جديد حول عنقى .. كحلقة جديدة تضاف إلى السلاسل التى تكبل حريتي .. كحمل يضاف إلى الأثقال التى تعوق قدمى وانطلاقي".

٦ - في "أولادى والعطلة الصيفية": حديث دافئ عن تجربة متكررة.

٧ - فى "الزوج آخر من يعلم": حديث عابر عن الدور الذى تقوم به الأم قبل الأب.

٨ - في "المستقبل والمصير" تجاهر بالقول : - أريد أن أكون وابنى فى المقدمة دائماً ، مركبتنا خبرتى ووقودها حماسة واندفاعه".



وقد خصصت السيدة إقبال بركة لها ٤ مقالات:

١ - عقدة شهريار
٢ - عقدة شهرزاد
٣ - العجوزة والصبية
٤ - الأيدى الناعمة: وفى هذا المقال خلصت إلى الفكرة التى كثيراً ما تسيطر عليها حين تقول: - "إن الرجل يبحث عن المرأة الكاملة .. فى هذا العالم الناقص.. هل يحلم الرجل بالمستحيل .. أم أشعر أنا باليأس الشديد".



وقد كانت المؤلفة مقلة بحكم انصرافها المقصود إلى التجارب الذاتية ولكنها في مقالها "أفراحنا والعوالم" تلفت نظرنا حين تعبر عن خيبة أملها حين حضرت حفل زفاف إحدى قريباتها المتميزات من معيد بالجامعة على قدر كبير من التحرر الفكري وتقول الكاتبة "كنت أتصور أن زواج مثل هذين الشخصين لابد أن يحتفل به بطريقة عصرية واعية تتفق مع عقليتهما وأفكارهما المتحررة .. لكنى فوجئت بنفس المشاهد التى تتكرر فى كل أفراحنا .. الأضواء المبهرة التى تزغلل العيون ، والميكروفونات العالية ، الاستعراض بالأزياء والحلى والفراء الغالى والبوفيه العامر...".

٥

وفي هذا الصدد يمكننا أن نحصى أكبر عدد من الفصول التى تندرج تحت عنوان محور من المحاور التى قسمنا إليها كتاب السيدة إقبال بركة ، ويمكن لنا أن نضع تحت هذا العنوان كل هذه المقالات :

١ - يوم أجازتى .
٢ - فى بيتنا قطة .
٣ - قلبى والخماسين.
٤ - تاج المرأة.. رأسها .
٥ - العزومة.
٦ - للرجال فقط.
٧ - عالمى الخاص.
٨ - اللهم إنى صائمة.
٩ - كرم الضيافة .
١٠ - الوقت من تراب.
١١ - أنا من دافعى الضرائب.
١٢ - الشارع المصرى يحتاج إلى ربة بيت.
١٣ - الموت تعبا.



فى مقالها "والشمس لا تشرق إلا فى السماء": تتحدث إقبال بركة بحماس عن قيمة اعتزازها بنفسها فتقول: - "الحق أنى اكتشفت حقيقة عميت عنها كل السنوات الماضية... إن الإنسان إذا ألغى نفسه فلسوف ينتهى الأمر بأن يلغيه الآخرون ، أما إذا وقف على قدميه وقاوم وأثبت وجوده المنتج الفعال فإنه لاشك سيجنى ثمرة كده تعزيزاً وإعجاباً بلا حدود" .

ثم تحدثنا فى أكثر من موضع عن كيف تثق في نفسها : فنقرأ معها مقال "عيون الناس" وما يحويه من قدرة رائعة على التعبير ،نقرأ فى مقالها "الأتوبيس والمستقبل" خلاصة تجربتها من أجل صياغة النجاح حيث تقول: - "وهكذا تعودت بين وقت وآخر أن أعيد حساباتى وأمسك بدفة حياتى واتجه مباشرة صوب الهدف، وبذلك فقط أتحكم فى واقعى ولا أخطىء الطريق.. إلى المستقبل" .

أما كيف ترى الانتصار على مشكلات الحياة التى تواجه الأنثى فإنها تحدثنا عن مشكلة اختيار الزوج فى "الأسلاك الشائكة" حديثا يتسم بالحكمة وإن لم يفقد الحماس.

كما تتناول مشكلة تقدم السن بالمرأة في مقالها "عمرى.. مشكلة" وتصرح فى نهايته بقولها "أما امرأة الأربعينيات فهى بحر يزخر بالحنان والعطاء..." وعن اضطهاد الرجل للأنثى تخصص إقبال بركة عدداً من المقالات التى تحكى تجارب المرأة في الوظيفة:

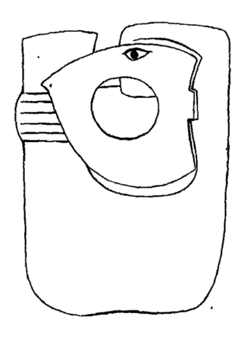
١ - تقارير الرجال السرية.
٢ - اللعب فى الوقت الضائع.
٣ - الفصول الأخيرة : اكتشاف الآخرين - كشف الترقيات - وتوقفت عجلة الزمن.

وهذه الفصول بلا شك من أبرز فصول الكتاب حديثاً عن مشكلات المرأة العاملة، ولكن الجانب الإبداعى فى شخصية إقبال بركة جعلها تتجاوزها بدون تفصيل كثير فهى معنية بقضية أكبر هى قضية "المرأة" الشاملة ، وهذا هو ما تبلوره بوضوح شديد فى مقالها - المرأة والهجوم عليها - "إن الإحساس يتزايد ، وثمة صحوة نسائية على شكل تجمعات وندوات ومؤتمرات تحاول أن تواجه ذلك".



- تخصص له إقبال بركة عدداً من المقالات منها:

١ - زوجى وطبق السلطة.
٢ - ناقصات عقل ودين، حيث تتحدث عن (الفرق بين والدها وزوجها).
٣ - هدية عيد ميلادى.



٤ - هل تخجل من زوجتك.
٥ - "تعاون ولكن" في هذا الفصل تتضح جوهر رؤيتها : "ضحكت بشدة على سذاجة بعض الرجال الذين يتفاخرون بتعاون زوجاتهم فى نفقات المعيشة... ثم يسخرون من الرجل الذى يتعاون مع زوجته فى مسئوليات البيت .. عجبى".



"نحن وشاطىء الحياة" تجد السيدة إقبال بركة تصرح لنا بما نسمع الهمس به عن ندرة الصداقات الحميمة بين النساء فى مقالها وتقول:"الآن أعرف لماذا تنتهى صداقات النساء بسرعة ولماذا تعيش كل منا في جزيرة معزولة لا تلمح شاطىء الحياة ولا يعنيها الوصول إليه".

ونلحظ أيضاً نفس الروح فى ثلاث مقالات أخرى هى:
- ليلة رأس السنة.
- هاوية جمع المعجبين.
- الرهان.

وبعد: فهذا كتاب يتحدث عن تجربة واحدة من سيداتنا المثقفات والعاملات من أجل المرأة خلطت أو مزجت أو زاوجت فيه بين تجربتها الشخصية والإنسانية على خير ما يكون التوفيق حين يكون . أبرز ما فيه هو الرضا النفسى العميق حتى فى حالات الثورة من أجل القيم التى تريد أن تنتصر لها ونحن نجدها على الدوام سعيدة بما اعتقدت وبما اختارت وبما فعلت.

ونحن لا نراها نادمة فى هذا الكتاب كله إلا مرة واحدة يسورها الندم على التخلى عن حب زميل: "ها هو زميل الأمس يصبح رجلاً ناجحاً مرموقاً، وقفت بجانبه امرأة أخرى أكثر منى شجاعة أو لعلها هى الأخرى تركت من أجله آخر مازال فى بداية الطريق.. ترى هل كانت حياتى ستتغير لو كنت وقفت بجانب زميلى وناضلنا معا؟.. لا أعرف.. ولكننى أعرف الآن كم نسىء إلى أنفسنا عندما نئد عواطفنا تحت ركام المادة الزائلة" وهى فى ندمها كما نرى تعبر عن أول ما ينبغى للمرأة أن تتحلى به :الشجاعة، فإن لم يكن فالشجاعة الأدبية.

القصة القصيرة فى أدب المرأة السعودية:

الاتجاهات والرؤى

قراءة وعرض :
مصطفى عبادة

١

كأن الأمور تجرى على عكس المقدر لها ، إذ كان من المنتظر – والمنطقي فى أن – أن تواصل المرأة العربية – عامة – مسيرة تطورها بوتيرة متسارعة ، فى ظل عالم يتغير بشكل أكثر حدة وشراسة، إلا أن المرأة تقف – الآن – فى منتصف الطريق ، تنظر إلى حقوقها – أو ينظر الآخرون (الرجال) إليها – باعتبارها حلماً رومانسياً بعيد المنال ، فأشكال الظلم التى تعانيها ، وتتعرض لها ، أكثر من أن تحصى أو تعد ، ويبدو الأمر – للأسف – طبيعياً إلى حد ما، ذلك أن الرجل العربي – أيضاً – لم ينل بعد حقه من الحرية والنشاط بشكل فعال ، فى ظل نظم تمضى إلى حتفها – بفضل ديكتاتوريتها وتخلفها – بعناد يثير الأسى والريبة.

إلا أن وضعية المرأة فى المملكة السعودية ، أكثر إحباطاً ويأساً من كل نظيراتها في المجتمع العربى، فهى واقعة بين شقى الرحى: مجتمع يحاول أن يتشبث بذيول الحداثة – الآلية التكنولوجية – ويحاول فى نفس الوقت الحفاظ على شكل وهيئة وقيم المجتمع البدوى الصحراوى ، شديدة الانغلاق ، وادعاء احترام المرأة!!

كيف يمكن أن يفرز هذا المجتمع – بهذه الآلية – أدباً، وكيف تعبر المرأة السعودية عن ذاتها بأشكال الإبداع المختلفة ، وهى – إن عبرت – هل تتجلى في هذا التعبير أشكال معاناتها وقهرها ، أم هى – فقط – تدور فى قضايا علاقاتها بالرجل – على أهميتها – وفى قضايا شديدة الذاتية ، بعيداً عن همها العام فى محاولة للخروج من وضعيتها الراهنة. إلاأنه – رغم ذلك – يطل علينا إبداع المرأة السعودية – وجهها المشرق – منذ فترة ليست بالقصيرة – ٦٣ عاماً تقريباً – فى مجالات عدة من

بينها القصة القصيرة ، ذلك الفن الذى أجادت الكتابة فيه، إجادة جديرة بالاحترام.

٢

الأديب والصحفى المصرى، خالد غازى ، حاول أن يكسر طوق الحصار المضروب حول المرأة بشكل عام بإزاحة الستار عن أعلام النساء المؤثرات فى مسيرة تحرير المرأة عبر كتابه عن "مي زيادة". وبشكل خاص فى كتابه الجديد "القصة القصيرة فى أدب المرأة السعودية - دراسة ونماذج" . والذى حاول فيه أن يطلعنا على أهم القضايا الأدبية التى تتعاطاها النساء السعوديات ، وكيف عبرن عن هذه المشاكل / القضايا ، من خلال دراسته لاثنتين وعشرين قاصة سعودية يمثلن كل الأجيال الأدبية هناك، اختار لهن - أيضاً - أثنتين وعشرين قصة ، تصلح لتطبيق مقولاته النظرية فى الجزء الأول من الكتاب، تلك المحاولة التى تثبت لنا - بحق - أن المرأة السعودية تمارس الأدب كتابة ونشراً بشكل يدعو للمؤازرة والتنويه - فى أضعف الإيمان.

٣

كتاب "القصة القصيرة فى أدب المرأة السعودية" الصادر عن مكتب الأيام بالقاهرة ويقع فى ٢٠٧ صفحة من القطع المتوسط ، ينتظم فى قسمين كبيرين : القسم الأول وينقسم بدوره إلى قسمين: الأول منهما ، مداخل حول النتاج القصصى للمرأة العربية السعودية . والثانى ، اتجاهات القصة القصيرة فى أدب المرأة السعودية.

والقسم الثانى - الكبير - مختارات لاثنتين وعشرين قاصة سعودية ، وهو بانوراما قصصية تبين تطور فن القصة لدى المرأة هناك - منذ بداياتها ، وهى أقرب إلى المقالة الصحفية - وصولاً إلى أن تحققت القصة كإطار فنى راق من أشكال التعبير الفنى لدى القاصة السعودية.

٤

لا يمكن أن يتم خلق العمل الفنى إلا إذا توافر عاملان : الطاقة الإبداعية الكامنة فى الفنان. والطاقة الثقافية الكامنة فى العصر . وقد أحاطت - وبالتالى أثرت - مجموعة من الظروف الجتمعية والسياسية بالأدب عموماً ، إلا أن هذه الظروف كانت مهيأة أكثر لبروز فن القصة عموما، ولدى المرأة بشكل خاص ، إذ أن القصة هى أقدر الأشكال الأدبية استيعاباً للعوامل السياسية والاجتماعية والثقافية التى تطرأ على حياة الأمم.

ومن هذه الظروف والمؤثرات ، كان انتشار التعليم المنظم ، بالإضافة إلى التعليم الأهلى المتمثل فى الكتاتيب وبعض المدارس الأهلية ، ففى عام ١٣٨٠هـ ١٩٦٠ م، صدر مرسوم ملكى بإنشاء جهاز الرئاسة العامة لتعليم البنات - بعد شد وجذب بين أنصار القديم والحديث ، انتصر فيه الحديث - ثم توالى افتتاح كليات البنات التابعة للرئاسة العامة لتعليم البنات ، مما بعث شريانا جديداً فى الحياة الثقافية . فانتشار التعليم - إذن - كان العامل الأهم فى ازدهار الأدب لأنه - بالتالى - يدفع إلى الإكثار من الفئة القارئة المتلقية لهذا الأدب، وكثرة الجمهرة المتعلمة - بطبيعة الحال - تتطلب المزيد من الأدب ، وفى القلب منه القصة ، كما أنها تساعد على كشف ألوانه المرغوب فيها ، والانصراف عن غير المرغوب فيه ، فيزدهر المرغوب فيه، ويموت - أو يتوارى - الآخر.

بالإضافة إلى أن المرأة السعودية نالت بعضاً من حقوقها - بعد تعليمها - بمشاركتها فى الحياة العامة ، وبالتالى رؤية العالم الخارجى ،سواء بالسفر لإعداد الرسائل العلمية ، أو بالقراءة

الواعية المنظمة للأدب القادم من الآخرين.
هناك أسباب أخرى ساعدت في انتشار فن القصة، ولعبت دوراً كبيراً في ذيوعها وتعرف القراء عليها - وهي فن جديد يومئذ على الجمهور السعودي - منها انتشار المكتبات وإصدار المجلات، والملاحق الأدبية للصحف، وانتشار الأندية الأدبية، واشتراك المرأة فيها.



من أهم فصول الكتاب - في رأيي - وهو لفتة ذكية من المؤلف، ذلك الفصل الذي يتناول بالعرض والتحليل، المؤلفات التي تناولت فن القصة في السعودية، وقد خلت تلك الدراسات من الإشارة إلى إنتاج المرأة القصصي - هناك - إلا فيما ندر، ومن أهم تلك الدراسات:

- "الرواية في الأدب السعودي الحديث" للدكتور: منصور الحازمي، وهي عبارة عن دراسة تقدم بها مؤلفها للمؤتمر الأول للأدباء السعوديين الذي نظمته جامعة الملك "عبد العزيز" بمكة ١٩٧٤م، فقد أغفلت الدراسة رواية "البراءة المفقودة" لهند باغفار، رغم أهميتها في سياق الفن الروائي السعودي، وإبداعات نسائية أخرى كانت جديرة بالالتفات.

- كتاب "النشر الأدبي في المملكة العربية السعودية" للدكتور محمد الشامخ، لم يذكر أي شيء عن القصة النسائية السعودية، مع أنه خصص فصلاً كاملاً للقصة القصيرة بعنوان "المحاولات الأولى لكتابة القصة القصيرة".

بالإضافة لعشرة كتب أخرى تناولت القصة والرواية في المملكة السعودية وكلها لم تشر للقصة التي تكتبها المرأة، حصرها الباحث - خالد غازي - وتناولها بالنقد وبيان أوجه القصور فيها، ومن هنا تأتي أهمية الكتاب الذي نعرض له - هنا - من حيث إنه رؤية عامة تمزج بين منهجي التوثيق والتقييم، وتنسج من ذلك خطة عامة للدخول إلى عالم المرأة السعودية الأدبي.



قسم الباحث اتجاهات القصة إلى ثلاثة اتجاهات كبرى، ينتظم كل اتجاه منها عدداً من القاصات المتميزات، هذه الاتجاهات هي:

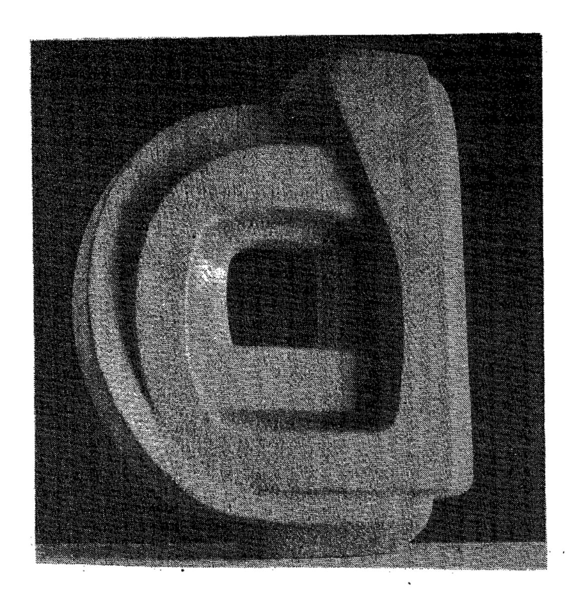
١ - الاتجاه "الوجداني التحليلي": وهو اتجاه يعنى بشئون الفرد ومعاناته، دون تصوير شعور الجماعة ومعاناتها، ومن رائداته: نجاة خياط - لطيفة السالم - فاطمة عبد الله الدوسري.

٢ - الاتجاه "الواقعي" وهو اتجاه يرتبط بالواقع بشكل أعمق وأوسع ويعالج المشكلات والأزمات، ليس بنقلها حرفياً - يتنافى ذلك مع طبيعة الأدب - بل بخلق عالم جمالي مواز لما في الواقع من مشكلات، ومن رائدات هذا الاتجاه: شريفة الشملان - حصة التويجري - فوزية البكر.

٣ - الاتجاه "التعبيري" وهو أسلوب فني ظهر أولاً في فن الرسم والموسيقى بألمانيا، وتعد التعبيرية ثورة جذرية على الواقعية، إذ يقوم فيه المؤلف بالتعبير عن تجربته الباطنية، بتمثيل العالم كما يبدو لعقله، أو عقل إحدى شخصياته، ومن رائداته: رقية حمود الشبيب - قماشة السيف، وفاء الطيب.



أما الجزء التوثيقي للكتاب فهو اختيارات قصصية لاثنتين وعشرين قاصة سعودية يمثلن أبرز الكاتبات هناك وهن: هند صالح باغفار - فوزية البكر - خيرية السقاف - لطيفة السالم - شريفة الشملان - رقية حمود الشبيب - أميمة



الخميس - ثريا قرشي - منيرة الغدير - هيا الرشيد - فوزية الحميد - فوزية الجار الله - ليلى الأحيدب - وفاء الطيب - فاطمة عبد الله الدوسرى - جواهر عبد الله المزيد - قماشة عبد الله السيف - فاطمة حسين بن طالب - فاطمة فيصل العتيبى - سلطانة العبد الله - جواهر العسعوس - نورة النايف.

وتكشف هذه الاختيارات القصصية عملية النمو والتطور التى مرت بها القصة القصيرة لدى المرأة السعودية.

فالبدايات الأولى يبدو على لغتها السرد، من ناحية الوقوف على مظاهر الأشياء والأحداث دون الغوص فيها، فيما النماذج المتأخرة تبين نضج الأدوات الفنية التى تحاول إقامة معادل الفن الموضوعى، لمقابلة مضمون الحدث الذى ترتكز عليه القصة القصيرة.

مسرح

لولى: استعراض لم يكتمل

راشدة رجب

يقدم مسرح البالون في موسمه الحالي المسرحية الغنائية الاستعراضية لولى المقتبسة من كارمن. وفى لولي تهرب الغجرية مع ضابط تاركة صبيها الغجرى خائنة لقوانين عالم الغجر بعد مقتل أحد أفراده على أيدى الضابط الذى تضيق بقيوده وتمردت عليها فيما بعد. ثم تهيم بأحد لاعبى السيرك وتهرب معه. وفى النهاية يتعاون خطيبها الغجري على الضابط الذى غررت به فيقتلها الأخير وتنتهى المأساة. وتتميز المسرحية بلا شك بجمال أشعار أحمد فؤاد نجم التي تنجح في إبرازها موسيقى عمار الشريعي فتأتي الأغاني (بصوت محمد الحلو جميلا قوياً نقياً مؤثراً) وتكون الأغنيات إحدى أجمل وأهم سمات المسرحية. ورغم ذلك فالموسيقى تنتقل أحياناً نقلات سريعة في بعض المشاهد كمشهد دخول الضابط بحصانه ورؤيته للولي فلا تتناسب الموسيقى الشرقية الحالمة مع جو الغجر الذى يدور فيه الجزء الأول ولا يبرر ذلك المشاهد العاطفيةالتى ترسم مشاعر البطلة الغجرية تجاه الضابط. وكأن صوت فايزة كمال كمغنية صغيرة لم يستطع المقاومة حتى النهاية فتسمعه في الأجزاء الأخيرة للمسرحية مشروخاً خفيفاً عاجزاً عن الصمود أمام قوة وجمال صوت محمد الحلو.

وتحاول المسرحية منذ بدايتها تحقيق الإبهار فالمجموعات كبيرة وترتدى الملابس متعددة الألوان وتنتشر على المسرح فى كل اتجاه وهو ما يسبب تشتتاابصرى وذهنى للمتفرج أكثر منها تسلية ورؤية فنية امتميزة. ثم إن ملابس المجموعات والأبطال لا تناسب عالم الغجر بحال من الأحوال ويبدو أن الملابس كانت من اختيار كل ممثل وليس مصممة الأزياء (سامية حواش). فنجد ملابس عائشة الكيلانى التى تلائم عالم الغجر لا يرتديها سواها. أما باقى الممثلين فالبعض يرتدى

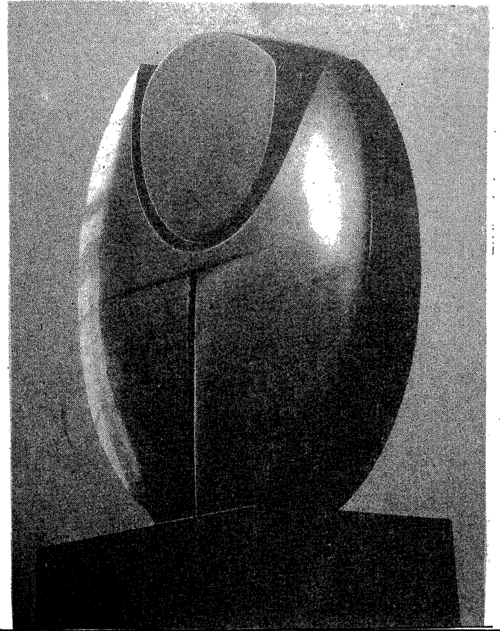
ملابس مشابهة لملابس الأسبان التى جاء منها أصل المسرحية كأحمد ماهر ومحمد الحلو والآخرون ملابس عادية لا تنم عن أصل معين .وقد بذل فى الاستعراضات مجهود كبير وأتت جيدة إلى حد ما لولا عدم الاتساق الحركى فى الأداء الجماعى للراقصين.

واستمراراً فى الإبهار فإن المخرج مراد منير الذى أراد تحقيق فرجة متعددة الأنواع لم يكتف بمشاهد المولد والتى كانت محبوكة فى الإطار الدرامى إلى حد بعيد ولكن أدخل مشاهدالسيرك الذى يبدو ولشدة قربه من المسرح أنه لم يكلفه كثيراً نقل كثير من الألعاب والمؤدين إلى المسرحية ،وهو ما أدى إلى تشتيت تركيز المتفرج المسرحى وإثارة ملله بدلاً من إعجابه الذى سعى إليه المخرج فى واقع الأمر. فكان يمكن بكل سهولة حذف مشاهد السيرك لأننا لسنا فى عرض منوعات هدفه التسلية وجذب إعجاب جمهور أتى لمشاهدة مسرحية وليس سيركا. خاصة وإن مشاهد السيرك أتت فى نهاية المسرحية وكأنها مجرد إطالة للمسرحية ولم يكن هناك داع درامى لوجودها.

وفى سبيل الإبهار ضحى كل من المخرج والمؤلف محمد الفيل بالنص والحبكة الدرامية. فأتت الشخصيات باهتة فلولى شخصية غير ناضجة درامياً ولم تنل من المؤلف غير رسم سطحى .فنحن لا ندرى لماذا تتنقل من حبيب لآخر وهى لا تثير حنقنا ولا حبنا أما الجمل القليلة التى جاءت على لسانها لتعبر عن شخصية تعشق الحرية فهى لم تكن كافية لرسم الملامح الداخلية للشخصية. تلك الشخصية التى تعترف - دون أن ندرى الأسباب - بأن كل من اقترب منها ناله الأذى. ولهذا فانتقالات لولى العاطفية غير مبررة للمشاهد وكان يمكن أن تحل مناجاة أو اثنتين للبطلة مع نفسها أو حوار صادق مع صديقتها هذه المشكلة، حيث نفهم الدوافع الشخصية لها. أما لولى أو فايزة كمال فقد أدت دورها بإجادة تامة رغم سطحيته السابقة التى تسبب فيها المؤلف والمخرج. ورغم أنها بدت فى بعض المشاهد الراقصة الأولى كمحاولة مسرحية تجارية لجذب المشاهد إلا أن حضورها المسرحى الكبير غطى على أخطاء عديدة أخرى وأثبت وجودها كممثلة استعراضية جيدة. أما الشخصيات الأخرى فحاول كل منها إضفاء روحه على الدور بشكل ما.. فأحمد ماهر من خلال أدائه الميلودرامى خاصة فى مشاهد البحارة والحانة يحاول جذب عطف الجمهور والذى ناله بالفعل إلى حد كبير. ورغم ذلك مع المشهد التالى يتعاون مع محمد الحلو على تشتيت انتباه الجمهور وتركيزه بالخروج عن النص ومحاولات الاستظراف وتذكيرنا بإعلانات التليفزيون التى يشترك فيها وكأن محاولات خلق مسرح جاد لا يمكن أن ترضى جمهور لم يأت معظمه أملاً فى مشاهد مسرحية تجارية بل فن راق أما محمد الحلو الذى لعب دور الخطيب الغجرى فقد كان جمال وقوة صوته الذى ائتلف مع أغانى أحمد فؤاد نجم وموسيقى عمار الشريعى كما سبق كافياً كغطاء للمشاهد المسرحية التى اشترك فيها ولا تبرز موهبة تمثيلية حقيقية لديه.

وقد لعبت عائشة الكيلانى بخفة دمها وتلقائيتها المسرحية دور زوجة زعيم الغجر وأجادته تماماً. أما سامى العدل فرغم محاولات استظرافه إلا أن أدائه فى الأدوار الجادة كان أفضل وهو ما ثبت فى مشهد مساومته داخل السجن والذى للأسف لم يدم سوى دقائق معدودة لم تفلح فى خلق شخصية جذابة لدور كان من الممكن أن يكون ذا حضور قوى لو تعاون المخرج والمؤلف فى تقديمه بشكل أكثر عمقاً وأكثر واقعية.

وجاءت بعض المشاهد مقنعة ومحكمة ومنها مشاهد مساومة ملك الغجر فى السجن فقد نجح فى كسب عطف الجمهور، رغم أن المسرحية لم ترسم عالم الغجر بدقة ولم تتعمق فى قوانينه. كما تجد مشهد الحانة رغم ميلودراميته مؤثراً وصادقاً حيث يتعاطف مع الضابط المهزوم الذى أدمن الخمر وخطيب لولى



الغجرى المتخفى الذى يكتم أحزانه خلف وجه مغن عجوز يعتبر أحد أهم مشاهد المسرحية. أما مشاهد المولد فهى جميلة وموحية وتعيد إلينا روح الليلة الكبيرة لصلاح جاهين.

وعلى الجانب الآخر فشلت مشاهد الغجر فى إثارة عطف الجمهور لأنها كانت خفيفة الحوار ولم تتعمق فى حياة ومشاعر الغجر بشكل يبرزهم كمجتمع منفصل له قوانينه وحياته الخاصة.

وكما سبق كانت مشاهد السيرك أكثر إثارة للملل من التسلية وجاءت محاولات إدخال بعض الحيوانات كالقرد والحصان والمعزة باهتة ولم تصف لجو المسرحية شيئا حقيقياً. وفى النهاية فإن لولى مسرحية غنائية استعراضية لم تكتمل لها العناصر الدرامية الكافية للنجاح.

"دستور يا اسيادنا":

الفكرة السياسية ومسرح المنوعات

أثارت مسرحية "دستور يا اسيادنا"، إخراج جلال الشرقاوى فى مسرح الفن زوبعة قوية خاصة بعد أن صادرتها الرقابة ثم أعيد عرضها بقرار من وزير الثقافة. وتراوحت أسباب الإيقاف بين الخروج عن قواعد الآداب العامة كما ذكرت الرقابة، أو ذكر المسئولين بالاسم، وهو ما أشيع بعد ذلك، وعلى ما يبدو فهذا الأخير هو السبب.

والمسرحية التى كتبها محمود الطوخى تتضمن فكرة طريفة، وهى أن أحد المواطنين البسطاء الذى يعمل موظفاً كادحاً ولا يقوى على تجهيز شقته رغم أنه خطب منذ عشر سنوات، فجأة يشعر بمأساة من حوله ويقرأ عن الحق الدستورى لكل مواطن فى ترشيح نفسه لمنصب رئيس الجمهورية، فيقرر ترشيح نفسه وتتوالى الأحداث فيفصل من عمله ثم ينقلب الجميع ضده حتى يسمعوا باعتراف رئيس الجمهورية بزمالة المواطن له فى الترشيح فتفتح له الجنة أبوابها ليحصل على آلاف الجنيهات من برامج المسابقات ويتزوج. لكن الأحوال تنقلب مرة أخرى فتستدعيه لجنة الانتخابات للضغط عليه حتى يتنازل عن الترشيح وادعاء أكاذيب وهمية لمنعه من الترشيح مثل أن أمه يهودية ثم يتم حض زوجته على الرقص واستخدام ذلك لإدانته، وفى النهاية يتنازل المواطن منكسراً ولكن يهتف الجميع بالغناء لـ "هنرشيح نفسنا".

ولكن الفكرة السياسية الطريفة تفقد جاذبيتها بسبب الحوار شديد المباشرة، حيث يتحول النقد السياسى من الرمز إلى الهتافات الصارخة والحشر السياسى لكل شئ من الحكومة التى تترك الأطفال حفاة بينما تطالب بإقامة أوليمبياد كأس العالم على أرضها، وتبنى الشاليهات على الساحل الشمالى بينما تترك المدارس المنهارة بعد الزلزال دون إصلاح إلى دور أمريكا فى عملية السلام وأثرها على إسرائيل. وأيضاً هجاء إسرائيل (ولاد الكلب) الذين قتلوا أسرانا ربما لا لشئ إلا لنيل تصفيق الجمهور خاصة وأن غالبية الجمهور عربى وهكذا قتلت الخطب المباشرة التى انتهجها المؤلف الرمز السياسى وهو إن دل على شئ فإنما يدل على الشك فى قدرة

الجمهور على فهم الرمز رغم وضوحه فحتى محاولة إقناع البطل بأن أمه يهودية حتى يتنازل عن الترشيح لمنصب رئيس الجمهورية تنتهى بأن يتم الاستنكار التام من جانب أحمد بدير فيأخذ الكلمة للصياح والهتاف ضد الأساليب المزيفة وغير الأخلاقية للمسئولين. لتبدو المسرحية فى النهاية وكأنها صنعت على مقاس أحمد بدير فكل النقد على لسانه والخطب السياسية التى يهتف بها تقف أثناءها المجموعة مستمعة لفترة طويلة وهو ما يؤخذ على المخرج والمؤلف.

ورغم المساوئ والانتقادات المختلفة للعرض إلا أن فى الثلث الأخير من المسرحية يفاجئ أحمد بدير الجمهور بنزوله إلى صفوفه يسأل البعض عمن يريدونه من الرئيس، ويقول بأنه لولا الرئيس لم تكن المسرحية التى أوقفت ليومين ليعاد عرضها فهو الذى أمر بذلك وأن الرئيس يقوم بواجبه ولكن كبار المسئولين هم المهملون ولو أدوا واجبهم مثله لكان الحال غير الحال وكأن يعتذر رسميا عن النقد المستمر الموجه للدولة والحكومة ويعفى نفسه من شبهة مهاجمة الرئيس التى التصقت بالمسرحية سواء بسبب وقفها أو بسبب الحركات التى يؤديها الممثل مثل رفع اليد محييا بطريقة ساخرة والتى قد يفهمها البعض بأنها نقد ساخر للرئيس أو حتى من خلال الحوار. ويعكس الجزء التالى من المسرحية الأفكار التى قالها بدير للجمهور فنجد البطانة بدءاً من لجنة الانتخابات حتى مدير مكتب الرئيس وهى تحاول أن تثنيه عن فكرة الترشيح مستخدمة طرقاً لا أخلاقية متعددة.

ووسط هوجة الانتقاد لامانع من إدخال نقد البرامج التليفزيونية أيضاً والتى أصبحت إحدى سمات المسرحيات فى الفترة الأخيرة وخاصة برامج المسابقات والهدايا وبرنامج كلام من ذهب وتفاهة المذيعين والمذيعات الذين يستهينون بعقلية الجمهور وبهذا يؤكد المؤلف والمخرج على أن المسرحية لا تنتهج أسلوباً نقدياً معينا بل كأنها هتافات نقدية ساخرة من كل شئ. والمثير للضيق أن مشهد النقد للبرامج التليفزيونية يعاد ثلاث مرات وكأن الهدف فقط هو تطويل وقت المسرحية دون أى مبرر واضح وهو تطويل ينطبق أيضاً على مشاهد الرقص ومشهد المركب النيلى ونكات الممثلين المشاركين فيه، وحواراته المطولة وأيضا مشهد ليلة الدخلة، الذى يخلو من أى هدف درامى سوى الإشارات والتلميحات الجنسية وهو تطويل أصاب أكثر المشاهدين بالملل.

هذا فضلاً عن الرقص التجارى الذى تبارت فيه فتاة الإعلانات "نيرمين الفقى" التى لم تبرز لها موهبة فنية غير موهبتها فى الرقص خاصة فى الأجزاء الأخيرة من المسرحية (الرقصتين الأخيرتين) وكان يمكن حذفهما، وكلها محاولات تجارية لكسب جمهور أكبر وأموال أكثر وهو نفس ما يقال عن الملابس الخليعة التى استخدمتها الفتيات فى المسرحية.

وبذلك تتحول المسرحية إلى مسرح منوعات يضم على حسب مفهوم مخرج ومؤلف المسرحية الفكرة السياسية - رغم سطحيتها السابقة - والرقص البلدى الذى غالباً لا تخلو منه مسرحية سواء قطاع خاص أو عام اليوم، والفكاهة التى تستغل تلقائية أحمد بدير الكوميدية والإيحاءات الجنسية والملابس العارية لجذب نوع معين من الجمهور وتتعاون الخلفية الموسيقية الصاخبة على خلق جو مشحون بدرجة مبالغ فيها وتنتقل فجأة الألحان إلى الموسيقى الحماسية التى تعبر عن حماسة البطل لنيل حقه الدستورى.

ووسط هذا الازدحام جاءت الشخصيات باهتة ولم تضف لبعض الممثلين شيئا حيث افتقر فتوح أحمد الذى يمثل دوراً كوميدياً لأول مرة إلى أى حس كوميدى، وكان الأفضل أن يظل ممثلاً جاداً كما عرفناه فى أدوار تليفزيونية مختلفة وأحمد حلاوة كان دوره باهتا ولم يضف شيئاً. وعلى العكس كانت المذيعة وصاحبة العمارة وغيرها فى أدوار صغيرة ولكنها جيدة لممثلين مغمورين.

فيلم

طيور الظلام ، مسك الختام

و . خ

هناك مناخ عام يحتفي بعادل إمام بسبب مواقفه المشرفة ضد التطرف والإرهاب، وتنسحب تلك الحقيقة على وحيد حامد مؤلف ومنتج "طيور الظلام" . نحن نشترك في تحية الفنانين لأسباب أخلاقية . أما فنياً واجتماعياً ، فنحن نرى أن بالإمكان عمل فيلم أبدع مما كان.

فى مقاله بالهلال ، أكتوبر ١٩٩٥ ، اعتبر مصطفى درويش أن "طيور الظلام" تكمل ثلاثية "الإرهاب والكباب" و"الإرهابي" لكن ثمة اختلافات بينها فى رأينا . لقد تعاطفنا مع لجوء البسطاء والمهمشين للعنف فى "الإرهاب والكباب" ، فترهل الدولة قد دفع أبطال الفيلم لاحتلال مجمع التحرير ، مطالبين بالكباب. لكننا نأخذ على الفيلم أنه انتصر لمنطق "القناعة كنز لايفنى"، فالثورة فى الفيلم لم تكن من باب "الحقد الطبقى" بل طلباً للقمة نالها البسطاء فاكتفوا بذلك.

أما "الإرهابى" فهو الفيلم الوحيد فى الثلاثية الذى كتبه لينين الرملى وأخرجه نادر جلال، بينما الفيلمان الآخران من صنع الثلاثى شريف عرفه – وحيد حامد – عادل إمام. فى "الإرهابى" رصد جيد للجذور الاجتماعية للإرهاب ، بين المهمشين ، فاقدى الأمل فى النظام وفى الإيديولوجيات المدنية. وهو يدين الإرهاب صراحة ، لأنه يبرز وجهه القبيح ولأنه لا يخلط بين الإرهاب ولجوء البسطاء للعنف كملاذ أخير – شعبى وثورى – للمطالبة بحقوقهم، كما فعل وحيد حامد فى "الإرهاب والكباب".

لكن "الإرهابى" سرعان ما يجنح للخطابة ولاستثمار البهارات التجارية وحدها ، دون أن يضعها فى خدمة الهدف

الفكرى ، فيستغرقنا فى علاقات الإرهابى بالفتيات وفى هربه من البوليس ومن إخوانه، لينتهى كفيلم أكشن بموت مجيد للبطل.

فى "طيور الظلام" ، يلمس وحيد جذراً آخر للإرهاب ، وهو الفساد، الذى يتعاون مع الإرهاب ويغذيه ليحتمى خلفه ، لكنه يسكت عن أهم ما فى الموضوع ، وهو أن الفساد يزيد من فقر الطبقات الشعبية ، مما يجعلها أرضاً خصبة للإرهاب. على أننا نتفق معه فكرياً فى فضحه للصلة الوثيقة بين الفساد والإرهاب ، المتمثل فى بناء السيناريو البسيط المحكم. فالقصة مبنية على التوازى التام فى قصتى صعود لمحاميين صديقين: الأول يصعد لمصاف رجال الأعمال ومعاونى الوزراء، بعد أن يساهم فى الدفاع عن أباطرة الفساد المحالين للمحاكمة. والثانى يصير ذا نفوذ بعد أن يتعاون مع-قيادات الإرهاب. فيرفع باسمهم القضايا على المثقفين، ويتحدث كسياسى عن أن الإسلام هو الحل ، ويترافع عن الإرهابيين أمام المحاكم وينقل إليهم تكليفات قياداتهم.

لكننا نعلم أن كلا المحاميين انتهازى، فهما يساهمان معاً فى الدفاع عن عاهرة، الأول من باب المصلحة، لأنه سوف يستغلها كواجهة ، والثانى من باب المجاملة. ويغمز وحيد حامد المشاهد ، عندما يحكم القاضى ببراءة العاهرة، لأن محاميها ملتح ، بينما يحكم نفس القاضى حكماً قاسياً على رجل قبل ابنة أخته على وجنتها فى الشارع . رد الله غيبة نصر حامد أبو زيد.

ينتهى الفيلم بهزيمة الشر، فعادة ما تكون نهايات وحيد حامد توفيقية مهدئة . حين تتعارض مصالح الإرهابى والفاسد لأن كليهما يريد الفوز فى الانتخابات، يتفجر الصراع ، فيقبض على محامى الإرهاب. ولأن الفساد لابد أن يعاقب على الشاشة، فمحامى الفساد يختلف مع صديقته العاهرة لأنه ينوى الزواج، فتبلغ عن جرائمه ويسجن . لكن للأمانة، فنهاية الفيلم أقلها مهادنة فى أعمال وحيد حامد ، لأن المحاميين يلتقيان فى السجن ويتعاهدان على الخروج ثانية. إذ لا أدلة قانونية تدينهما.

قدم شريف عرفة "طيور الظلام" على أنها مباراة. فالفيلم يبدأ بكرة يقذفها شباب البسطاء والمهمشين فى الشارع، لتصيب زجاج عربة أحد رموز الفساد . وينتهى الفيلم بصراع على الكرة داخل السجن، بين محامى الإرهاب ومحامى الفساد ، ثم يقذفان الكرة معاً فى وجه المشاهد لتملأ الشاشة، وتحذر الجماهير. قدم شريف عرفة كذلك مباراة فى التمثيل بين نجومه : يسرا ، عادل إمام، جميل راتب، رياض الخولى.

رغم طول الفيلم ، لا يحس المشاهد بالملل، لا لأن المشاهد قصيرة ولا لأن اللقطات سريعة، بل لأن الكاميرا تتحرك دائماً حركات دائرية خفيفة وسلسة، يميناً ويساراً كأنها حركات أجنحة طائر . ونفهم معادل العنوان :"طيور الظلام" عندما نكتشف أن معظم الفيلم يدور ليلاً أو فى أماكن مغلقة ومضاءة بالمصابيح . ودلالة الظلام لا تحتاج لتوضيح.

الكوميديا فى الفيلم تنبع من براعة وحيد حامد فى صياغة المواقف، ومن اعتمادها على إبراز الجوانب الإنسانية حتى لدى المحامى نصير الفساد. لكن لمحات شريف عرفة أضافت الكثير، لاسيما فى المواقف التى يرسمها محيلاً لمواقف بصرية نمطية فى حياتنا، مثل موقف المسئول الذى يقبل كل الناس وهو مقبل على معركة انتخابية أو الصيحة الانتخابية التى تستعيرشعاراً إعلانياً عن مسحوق غسيل :"فتحى .. هوه هوه"، لتبدو اللعبة الانتخابية على حقيقتها : مسخاً وعملية إعلانية هدفها "بيع المرشح" لا عملية سياسية هدفها خدمة الوطن . والطريف أن إحدى وكالات الإعلان



عادل إمام

"تسوق" الآن انجازات النظام فى خدمة رجال الأعمال ، من خلال إعلانات تسبق نشرة التاسعة، بمناسبة الانتخابات التشريعية.

* * *

"طيور الظلام" فيلم جيد الصنع وممتع ، استفاد من هامش الحرية التى تتيحها السلطة لبعض المبدعين لتتاجر وتزايد بأعمالهم. لكننا نحيى صناع الفيلم جميعاً، لأنهم اقتنصوا الهامش ، فقدموا فيلماً جريئاً وجميلاً . ولعلها سخرية القدر أن يتحقق ما عرضه الفيلم من لجوء محامى الإرهاب لمقاضاة الفنانين، فيرفع أحدهم قضية على "طيور الظلام" و رغم أنه تنازل عن الدعوى ، تظل قضية الوطن والإرهاب منظورة أمام محكمة التاريخ .

نبض الشارع الثقافى

"قضايا فكرية": تحية اليقظة

«عالم جديد تخلق من حولنا، لعل المعرفة العلمية والتكنولوجية أن تكون من أبرز معالمه، ولكن هذا لا يعنى تضاؤل الفاعلية الإنسانية وسيطرة الآلة على الإنسان كما يقال. ليست هذه هى القضية، فالإنسان سيظل فاعلا مبدعا وموجها للآلة مهما اختلفت طبيعتها وتعاظمت قدراتها، ولهذا ستظل القضية هى الإنسان نفسه، ليس الإنسان المطلق، بل الإنسان المتحكم المسيطر على المعرفة والعلم والتكنولوجيا. حقا، إن النظام الرأسمالى العالمى ما تزال له الهيمنة على العالم بل يزداد توحشا - على حد تعبير الدكتور رمزى زكى - فى استغلاله وجشعه وممارسته العدوانية الخرقاء، التى يسعى بها إلى محاولة إدارة أزمته المستحكمة على حساب مصالح الشعوب، وخاصة الشعوب الصغيرة والفقيرة والنامية، نتيجة لانفراده بهذه الهيمنة بعد فشل النموذج السوفيتى للتنمية الاشتراكية. على أن صراع شعوب العالم جميعا من أجل السيطرة على مصائرها فى مواجهة هذه الهيمنة الرأسمالية، والدفاع عن الحضارة والتقدم والسلام والعدالة والحرية، لم ولن يتوقف.

وهنا يرتفع السؤال: ما هو موقف الفكر العربى ذى التاريخ العريق والخبرات الغنية والكنوز الثقافية والطبيعية فى خضم هذه المعركة الحضارية الراهنة؟ وليس التساؤل عن موقف فكرى مجرد، بل عن موقف فكرى يتجلى فى مختلف المجالات السياسية والعسكرية والاقتصادية والاجتماعية الفكرية والثقافية.

فى هذا العدد من كتاب "قضايا فكرية"

مساهمات جادة مخلصة للعديد من أبرز المفكرين العرب المعاصرين من بلدان عربية مختلفة، ومن أجيال مختلفة ومن مدارس فكرية مختلفة كذلك، للإجابة على هذا السؤال في مختلف المجالات. قد نختلف مع هذه الإجابة أو تلك، ولكنها في معظمها ذات طابع عقلاني تحليلي نقدي، ونأمل أن تكون مرتكزاً، مع محاولات وجهود أخرى، للانطلاق بثقافتنا من حدود التحليل والنقد، إلى آفاق الرؤية المنتجة الإبداعية الفاعلة المؤهلة والقادرة على تنمية فكرنا وواقعنا العربي للخروج بهما من التخلف والتبعية والمشاركة الايجابية في حضارة العصر".

كان هذا هو تصدير العمل الكبير الجديد الذي قدمه محمود أمين العالم في عدد "قضايا فكرية" الأخير، الذي يحمل عنوان "الفكر العربي على مشارف القرن الحادي والعشرين".

أما المتن نفسه، فيتوجب علينا جميعا مناقشته والتجادل الفكري مع منطلقات كاتبيه ومفكريه، إذا كنا نريد بحق أن نتقدم خطوة للأمام أما إذا مر هذا الجهد الضخم المسئول مرور الكرام، كما مرت جهود كثيرة من قبل، فالمعنى الوحيد لذلك سيكون أننا مغرمون بتراكم الكلام على الكلام من غير انتقالة حقيقية في الذهن والواقع العربي على السواء.

أما محمود أمين العالم: فله سلام الشجاعة الفكرية، وتحية اليقظة.

فصول: المساءلة لا التسليم

"يسعى هذا العدد إلى تقديم قراءات متنوعة لتراثنا الشعري، من بدايته الجاهلية إلى مراحله العباسية. تقارب هذه القراءات الظواهر الإبداعية من زوايا مختلفة، حسب التوجهات المنهجية لأصحابها، متباينة تباين نقاط الانطلاق التي يبدأ منها كل باحث. لكن تتفق المقاربات جميعا حول هدف واحد، هو تناول تراثنا الشعري القديم من موقع المساءلة لا التسليم، ومن منطق الاستكشاف لا التقديس، ومن طموح التعرف الذي يتشكل بالحوار مع النص وليس البدء بالأحكام الجاهزة التي تحجب النص وتحول دون معرفته. ولا تنطلق وحدة الهدف من القطيعة الدائمة مع قراءات أخرى سابقة. إن بعض قراءات هذا العدد يبدأ من القديم المألوف ليستخرج منه إمكانات واعدة. وبعضها الآخر يبدأ من المناهج المحدثة لينسعى إلى تأصيلها بالتطبيق على القديم. لكن يجمع بين هذا البعض وذاك الرغبة المشتركة في الانطلاق بآليات القراءة، والإضافة إلى المعروف منها، وتجريب آليات واجراءات واعدة، تسهم في الكشف عن أعماق تظل في حاجة إلى الكشف، داخل القصيدة القديمة التي ظلت سؤالا مفتوحاً للتأمل، طوال العصور".

كانت هذه قطعة من افتتاحية عدد "فصول" - صيف ١٩٩٥ - التي يرأس تحريرها د. جابر عصفور. هذه الافتتاحية التي تمحورت حول ذلك السؤال الغني: هل كانت مصادفة أن يقول أمين الخولي إن أول التجديد هو قتل القديم فهما؟

"نزوى": قوة الحنين

"يتبدى خطاب الثقافة العربية، في جموح حنينه إلى الماضي وكأنه يبحث في أشلائه وحطامه ومراياه الساحرة، عن مستقبل غامض أو مستقبل الماضي في جنة مفتقدة، ليس ذلك في السجال الفكري والثقافي الكثيف، خاصة في الفترة الأخيرة حول ما أضحى شبه متداول عن الكيفيات التي ينبغي أن تتواصل في بؤرتها الأزمان، لتنتج فاعليتها الحضارية وفق وجهات، رغم تفارقاتها. وتقاطعاتها، ينتهي بها التحليل إلى هذا المطرح أو هذا المصب، وإنما بالدرجة الأولى في الخطاب الإبداعي بتفريعاته المختلفة من شعر وسرد وسينما.. الخ وهو ما نستهدفه عبر هذه العجالة.

هذا الخطاب أو هذا المشهد لتجليات

مختلفة يجهد دوما في مغادرة مواقعه في ثباتها لغة وأشكالا، ليبحث عبرهما وفي اشتباكهما مع الحياة والتاريخ، الشخصي والعام، عن جديد يتوسل طرقا تعبيرية مختلفة ومفارقة، وليبحث (أي النص المعني) في تضاريس حياته الحسية والداخلية، التي هي حياة صاحبه ومحيطه وعصره وفي قوة المعيش وسطوته على الكائن والمخيلة ليقول إضافته الخاصة للمنجز والمتحقق، يتراءى وكأنه يغرف صوره ورؤاه من أراض مليئة بالضباب والتهويم، لكنها ليست تجريدية في المطلق وإنما هي أرض بشر، بما هي مجبولة عليه من كراهية وحب وقسوة وبما يشبه كوابيس النائم وهو ينزلق على سفح هاوية.

تمضي وجهة هذا الابداع الجديد في دروب وعرة وملتبسة لكن سماتها الأغلب تستجدي أو تباشر ماضيا رحل وطفولة هربت، وربما حبا لم تعد ملامحه واضحة إطلاقا عدا سطوع الغياب.

يشكل الماضي، بما يستدعيه من طرائق تعبير تشبه السير الذاتية، نسيج هذا النص ويستغرق صوره وتخييله للاشياء والأماكن والأشخاص، ومنه يستمد الكلام طراءه الشعري وطاقته المختزنة كمن صنعته صدمة الغياب والعبور والحنين.

يقف على ديار الأحبة التي انطفأت نيرانها ويشتم الرماد والدمن ويبكي، وكأنما يتفجر في أعماق صوت الشاعر القديم مخترقا كثبان الأزمنة.

يقف ولا يستوقف لأن الصلة بالآخر فقدت أصرتها الطبيعية، فهو وحيد في ليل محنته وذكراه، بمعنى آخر يصل ما يزعم أنه قطعه لكن بأشكال أخرى وفي أماكن وأزمنة مختلفة.

هل لحظة الكتابة هي ذلك الخزان الهائل لما سبقها في اللغة والكتابة والحياة ولا فكاك من ميسمه، فهو يتواصل كتدفق مياه المجرى الطبيعي مهما شطت الأحقاب والاختلافات والثقافات؟

يبتدي مشهد الابداع العربي على هذا النحو وبتحديد أكثر ينطبع بسمات وعناصر غالبة، وإذا كان الحنين وعشق الماضي، بمعنى الذي مضى وتاه في الذاكرة والزمان، من مواقف ولحظات وتفاصيل، وليس فقط، تلك المراحل الحضارية من القوة والازدهار في تاريخ الأمم، وان كان يتقاطع معها ويلبسها، اذ يتداخل الفردي والجماعي بشكل لا شعوري - اذا كان يسم مراحل الابداع الأصيل في ثقافات وأزمان مختلفة وليس حصرا على مرحلة بعينها أو ثقافة وحدها وهو ما يستدعي أكثر البراهين وضوحا قديما وحديثا، فليس بمثل هذه الغلبة التي تطبع مشهد الابداع العربي الذي يجترح شعراؤه وروائيوه منطلقات سير شبه ذاتية، أصبحت هي الشكل التعبيري الغالب والأقوى فنيا، وإن كان هناك بعض الضعف وهو أمر طبيعي عند البعض، قادم من غياب تجربة وقدرة تعبير بالأساس، وإن اتخذ أحيانا شكل مطولات ذات نفس ملحمي، تظل مركزية الذات وسيرتها، ولسنا في هذا السياق بحاجة إلى استدعاء وبراهين من فرط بداهتها وحضورها.

إذا طرحنا السؤال على نحو آخر أي أن الأمم والشعوب حين يكون حاضرها متخلفا ومفرغا من قوى الاندفاع والحياة فلابد أن ترى نفسها أو يرى مثقفوها أنفسهم في مرايا الماضي بسحره الخاص، فمثل هذا الجواب غير مقبول تماما في ضوء شواهد أقوام أخرى لها من الحضارة والقوة ما يكفيها للجم سطوة الماضي، والمثال الأوروبي أقرب وأوضح في هذا السياق، ولدى مثقفيه وكتابه وفلاسفته الذين يحن بعضهم للاستفادة من شمس الأندلس الذهبية "نيتشه" وإلى حكمة الشرق وعواطفه وطاقته الروحية "رامبو" "جوته"، وأغلبهم إلى فردوس الاغريق المفقود، الذي لن تتمكن البشرية من استعادته.. حنين فكري وفلسفي لكنه في النهاية طرف من أطراف محرق النوستالجيا الكبير.

اذن ما سر هذه الأعاصير الروحية الخلاقة للحنين؟

*****

يستعبد الحنين صاحبه، لكنه استعباد عذب، يبلل جوانحه من يباس محقق

ويقيه سحق المنافي والمدن، لنتخيل سيناريو العربي المعاصر وهو يجلس حول مدفأة بمدينة حديثة مثلما كان سلفه حول مواقد الخيام في الأرباع الخالية التي تسفوها الرمال من الجهات الأربع.

أي حوار بين السابق واللاحق، بين الجد الأكبر وبطشه وسطوته الصحراوية وبين هؤلاء الأحفاد اللائذين بمدفأتهم السيزيفية، يتحلقون حولها رجالا ونساء؟ يبدأ الحديث أولا حول النميمة وأفقها المبهج، ولا تفتأ الأبخرة تتصاعد والعيون تحدق بين مسافة السقف والنافذة المضرجة بالثلج، لتلتقي وتفترق في حركة عصبية.

ليبدأ الحنين نشيده الأزلي ويأخذ الماضي هيمنته المطلقة.. كلمات وأغان وضحك متكسر وأصوات كثيرة، غابة تفضي إلى بعضها مثل قصص ألف ليلة وليلة، وفي الصباح يصحون وكأنهم قد تطهروا من رحلة امتدت قرونا في الأعماق.

* * *

الحنين إلى الماضي ليس خاصية عربية أو شرقية لكنه في هذه البلاد له أوجه كثافة أكثر جراحا واحتداما، وما قاله بعض دارسي بدر شاكر السياب في استقصاء النبرة المأساوية والنواحية، بأنها ليست قادمة من الزمن الكربلائي كموروث وإنما يمتد بها التاريخ كخاصية في حضارة بلاد الرافدين،ربما ينطبق على إشارتنا في سكنى الماضي وحنينه.

فأحفاد الصحراء المترامية التيه والغياب، ربما ورثوا هذه الخاصية أكثر من غيرهم من شعوب الأرض، والظاهرة الطللية في الشعر العربي بمأساويتها وتشظيها تعطى هذه الخاصية قوة ومدى وكذلك الصوفية وشطحها الى الحلول في المطلق واللامتناهي جسدت نصوصاً مكتنزة بأسرار الحنين.

في تلك الصحراء، كان العربي يتأرجح في شعاع سرابها وقسوة طبيعتها تأرجحه بين الحياة والموت، في ترحاله الدائم عبر الأخطار اللاحقة، متأملا فناء الأشياء والكائنات في مرايا أطلاله ورسومه الخوالي، وكأنما الأحبة لم يوجدوا على أرض واقعية قط وإنما عبر هذا الغياب القاهر بدوارسه وعلامات جماله الغارب.

عبر هذه الخلفية التاريخية تتقاطر صور الحاضر العربي وما جرته من نكوص حضاري أدى إلى كوارث من حروب ومناف واقتلاعات مستمرة زادت هذا الجموح الحنيني احتشادا وإراقة ورهافة.

في هذا المنحى يتجلى الخطاب العربي الحديث في لاوعيه وكأنه يقتفي أثر أسلافه الغاربين فيما هو يفارقه ويتقاطع معه تعبيراً ورؤية، وقلما نجد أعمالا تشير إلى النقيض وإن طمحت إلى ذلك فسنجد أحجار الحنين والماضي الذي غرب إلى غير رجعة أو هو محلوم به في مرآة مستقبل غامض خبيئة في جسد العمل الفني.

هي مسألة في كل الأحوال يتفاوت إيقاعها من عمل إلى آخر، فإن كانت صاخبة وعارية هنا فهي هادئة وخبيئة ومحايدة ظاهريا هناك، وفق الإيقاع النفسي والكتابي.إذا كان الحنين والماضي على هذا النحو من السطوة والحضور، فمسرح أحداثهما ومآسيهما هو المكان، المكان الذي يشهد انخلاعه وتصدعه باستمرار، مكان لا يستقر على حال، مكان واقعي لكنه لا يلبث أن يتحول إلى ذاكرة وحنين.

يسرد النص أو يومئ ويشير، ذكريات غيابه وأحبته بمرارة وعذوبة، في أماكن متفرقة مثلما تشي به معظم النصوص العربية الحديثة، إلا إذا استثنينا بعض الكتاب الكبار وهو استثناء نسبي مثل نجيب محفوظ ومركزيته القاهرية الضخمة وأن تعداها فإلى الاسكندرية وحتى هذه المسألة ليست بإطلاق إذ يمكن للمكان الواحد أن يشي بأمكنة وانكسارات ومدائن.

ينبني النص من شظايا أمكنة كانت ذات يوم عامرة بالضوء والحياة وعامرة بظلمة كثيفة وناعمة يمكن لمسها باليد، ويستحضر المرآة والأصدقاء والأعداء بشرفات ومقاه وغرف في بلدان مختلفة وربما قارات.

حتى حين ينزع الشاعر أو الكاتب إلى إيجاد ضالته في مكان ما، يلوذ به من مكر الشتات وربعه لا يلبث أن يفيض به الحال لأمكنة أخرى، ويطوح به دوارها وهواجسها، تؤرقه في يقظته ونومه كأنها قدر حياته الذي لا مهرب منه إلا بالاستسلام إليه والحلول فيه.

يبني الحنين مضاربه على أرض صلبة في مرآة مكان تتهشم باستمرار، هذه المفارقة أعطت الحنين سلطته الخاصة على المكان الواقعي والمتخيل، والذي يعاد تشكيله كل لحظة في ضوء إلحاحات الحنين والخيال.

لكن هذه المفارقة تصبح مقلوبة أيضاً فمنبع الحنين هو المكان بماضيه وذكرياته، هو الذي يمد تلك الطاقة الغامضة بدم الفتنة والاستمرار.

والاثنان يمارسان سطوتهما على النص والحياة.

الاثنان توأما غربة سحيقة في النفس البشرية»

افتتاحية مجلة "نزوى" - التي يرأس تحريرها الشاعر سيف الرحبي، والتي تصدر عن دار "عمان" للصحافة والنشر بعمان، العدد الثالث يونيو ١٩٩٥.

"الاغتراب الأدبي":

صباح الخير أيها الفتى

"السماء ليست مدلهمة، الغيوم فقط هي التي تهبط عميقا سودا ورمادية. الفجر ملتبس لكنه الفجر. أقول لغيمة تتردد بيضاء في زاوية من السماء:

أنت لي، أيتها المتهللة المهللة. كنت انتظرتك طوال الليل، بينما أنت تحت الوسادة، تجذبين خصلاتي وتمسدين. إذا، ستظلين معي. وحيثما تكوني أكن. سأقول: إن السماء صافية، سأقول: النهار أنت.

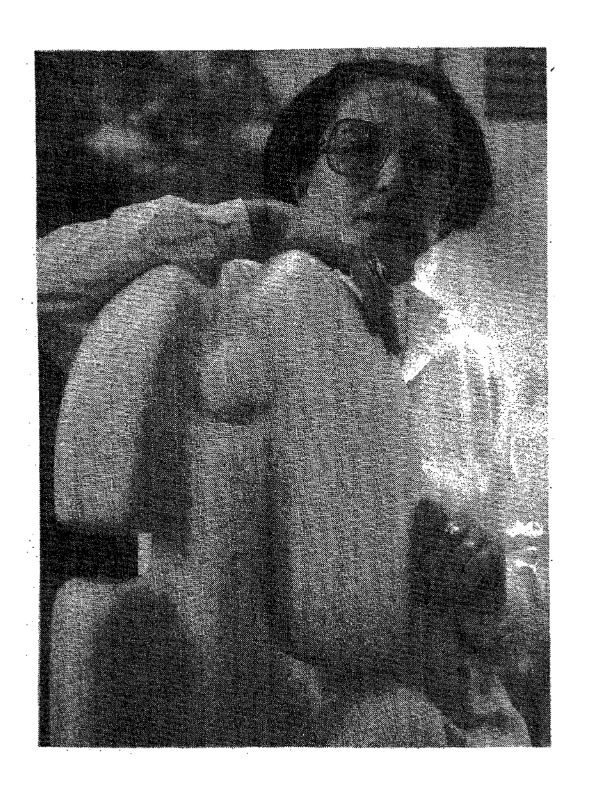
صباح الخير أيها الفتى!"

من قصيدة سعدي يوسف، "الناسك" - في "الاغترب الأدبي" - وهي مجلة فصلية تعنى بأدب المغتربين خاصة - يرأس تحريرها الشاعر صلاح نيازي - العدد ٣٠ - لندن.

أبواب:
تأسيس التسامح

"التراث ليس هو القضية حيثما يبرز موضوع التسامح، لأن عملية البحث يجب أن تستهدف التوصل إلى شئ يربط بين تراث حضارات كثيرة. هذا هو بالتأكيد مغزى ما فعله جواد سليم. أهم من ذلك أن مشروع تأسيس التسامح على التراث يضع جانبا ما هو في النهاية الشئ الأكثر حسما على الإطلاق. إنه يضع جانبا فكرة صنع التسامح، فكرة صوغه ليظهر إلى الوجود في هذا المكان والزمان. فالتسامح هو تصميم، وقواعد سلوك، يجب الإتيان بها إلى العالم. فلا النصوص المقدسة ولا السجايا الكامنة في طبيعتنا كبشر - نتمتع بـ "الكرامة"، كما ينص ذلك التعبير الرائع في "الإعلان العالمي لحقوق الإنسان" - يمكن أن تنجز لنا ذلك العمل الصعب بصنع شئ لم يكن موجودا في الأصل. ينتهي الأمر بنا نحن، عبر خياراتنا، أن نقوم به، أو نعجز عن القيام به بحسب ما قد يكون عليه الأمر. فلابد أن يكون التسامح، حتى إذا تم العثور عليه، مؤسسا في حقائق الحاضر، مهما كانت فظاعتها، كي يمكن في النهاية أن يكتسب مشروعيته وسلطته في حوار المجتمع مع ذاته. هل توجد وسيلة لتحقيق هذا النوع من التأسيس ومن دون السير على عكاز مستعار من التاريخ؟ نعم، كما أعتقد.

من مقالة "تأسيس التسامح على التراث" لكنعان مكية - وهو بمثابة افتتاحية العدد الجديد من "أبواب" - المجلة الفصلية العربية التي تصدر عن دار الساقي - المدير المسئول: ربيع فواز - لندن - ١٩٩٥.



منى السعودي: يد ثانية داخل اليد

"لحجارة نرفع منها محيط الحلم
لحجارة تسكن فيها بدايات ونهايات
لحجارة حبلى بشوق التجلي
لحجارة أنسج منها ضوء الفرح
لحجارة أنقش فيها مسرى الروح
لحجارة ألمسها فيتصاعد بخار العشق
وأصقلها فترق روحي
وتكلمني آلهة الخفايا
لحجارة علمتني بهاء الفعل
لحجارة أستند عليها كلما مستني التعب
أو طرق بابي اليأس
لحجارة تصلني بما أعرف وبما لا أعرف:
تعلمت التجسيد لأدخل في الغيب
وسكنت بين مدارات الحلم ومدارات الفعل"

هكذا تحدثت منى السعودي، النحاتة الأردنية الكبيرة، في قطعة شعرية وزعتها مع معرضها النحتي المميز الذي أقيم في دارة الفنون التابعة لمؤسسة عبد الحميد شومان - بعمان- في المملكة الأردنية الهاشمية.

عن نحت منى السعودي وشعرها كتب جبرا ابراهيم جبرا - قبل رحيله بقليل - قائلا:

"مع منى السعودي ندخل منطقة فذة من مناطق الإبداع باللغة العربية، لا نجد ما يماثلها إثارة وحيوية عند أي فنان عربي آخر، ولا تجدها إلا عند فئة قليلة جداً من الفنانين في الغرب منذ القدم. فنحن نعرف أن هناك رسامين ونحاتين كتبوا، شعراً ونثرا وتأملات، ولكن ما أقل الذين كتبوا إبداعا مما تمكنوا من إقامته مستقلاً عن إبداعهم الأول. وهم، على أي حال، القلة المتميزة بهذه الموهبة. ومنى السعودي تنتمي إلى هذه القلة التي تتضافر عندها رؤى العين برؤى الكلمة، وتشحذ الواحدة الأخرى".

ولدت منى السعودي في عمان عام ١٩٤٥. درست النحت في المدرسة العليا للفنون الجميلة بباريس. أقامت العديد من المعارض الشخصية في عمان وبيروت وباريس، ومعرض كولاماريني وتلامذته في متحف رودان، ومعرض الفن العربي في متحف النساء في واشنطن، ومعارض عديدة مشتركة في كندا والنرويج واليابان وانجلترا والأردن ولبنان.

أنجزت العديد من المنحوتات النصبية في مدينة عمان، وفي جامعة العلوم والتكنولوجيا في إربد، وفي معهد العالم العربي في باريس. وتوجد أعمالها ضمن مقتنيات متاحف في عمان وباريس وواشنطن. نالت جائزة الدولة التقديرية للفنون والآداب عام ١٩٩٣.

وتحت عنوان "وسوسة المادة" كتب لها أدونيس:

"تتشرد المخيلة في غيهب المادة،
ترحال يحول الكتلة إلى أثير
والمكان إلى زمان.
(منهجي هو اللامنهج) يقول فيلسوف صيني،
(كل منهج وهم) يقول مالارميه،
استسلم، إذن، لوسوسة المادة
لا تصف،
تخيل.
بين اليد الطابعة والمادة المطبوعة،
تتحرك آلة النحت مسكونة بشهوات الجسد،
أهي يد ثانية داخل اليد؟"

المناصرة وجمرة النص

"إلى الأستاذين الكبيرين الصديقين (والناقدين/ النقيضين): إحسان عباس وكمال أبو ديب. وإلى نازك الملائكة، مؤسسة لمنظور (الشعراء) النقدي. وإلى رينيه ويليك (الناقد الأمريكي العالمي ذكرى لقاء متوهج معه في باريس صيف ١٩٨٥، وإلى أستاذتي في جامعة صوفيا، روزالينا ليكوفا (الناقدة البلغارية العالمية)، إليهم جميعاً، أهدي هذا الكتاب".

بهذه الكلمات أهدى الشاعر والناقد الفلسطيني الأردني عز الدين المناصرة آخر كتبه النقدية "جمرة النص الشعري: مقدمات نظرية في الفاعلية والحداثة"،

الذى صدر مؤخراً فى عمان عن منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، بدعم من مؤسسه عبد الحميد شومان.

عن الكتاب يقول الكاتب الفلسطينى خليل السواحرى إنه "يؤسس لتيار (المنظور الثالث) فى النقد الأدبى الحديث، حيث يربط بين (الفاعلية والحداثة)، ويرى أن نقد الشعر الحديث ظل (أحاديا) يتمحور حول تيارين: أحدهما يمجد جماليات الشكل ويتجاهل جمرة النص، والآخر يمجد المضمون أو المحتوى على حساب البنيات الجمالية".

صدرت للمناصرة ثمانى مجموعات شعرية هى: يا عنب الخليل (١٩٦٨)، الخروج من البحر الميت (١٩٦٩)، قمر جرش كان حزينا (١٩٧٤)، بالأخضر كفناه (١٩٧٦)، جفرا (١٩٨١)، كنعانياذا (١٩٨٣)، حيزية (١٩٩٠)، رعويات كنعانية (١٩٩٢). ثم صدرت كلها فى "الأعمال الشعرية"، عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر ببيروت ١٩٩٤.

ويقول المناصرة عن نفسه:

"أنا القاسم المشترك بين شعراء الحداثة فى الأردن وفلسطين. وأعترف أن ما يسمى بالأدب الفلسطينى وما يسمى بالأدب الأردنى هما "أدب عربى واحد" بالفعل. ولا يجوز أن نوازى الأدب بالتقلبات السياسية. لقد شاركت فى ريادة الحداثة فى الأردن وشاركت فى الحداثة الثورية الفلسطينية. وانتميت سياسيا للحساسية الشعبية فى الأردن وفلسطين معاً (خارج الأحزاب/ خارج الحكومات). ولهذا كنت دائما من أنصار التقارب العائلى للأسرة الواحدة، بل من أشد أنصار (التوحيد الديمقراطى) بموافقة الشعبيين اللذين يشكلان فى النهاية شعباً واحداً".

عندما تصبح النفايات فنا

"مشهد غريب: سيدة أجنبية تجوب شوارع القاهرة، تتفحص أرضها، وتنحنى من وقت لآخر لتلتقط أشياء تضعها فى حقيبتها. هل استعصت القاهرة على الزبالين فى الآونة الأخيرة؟ أم أن هذه السيدة الأجنبية بلغت من الفقر درجة دفعتها للجوء إلى هذا السلوك غير المسبوق؟ الواقع أنه لا هذا ولا ذاك، فهذه السيدة التى تجمع ما نبذه الآخرون ليست بفقيرة ولا بزبالة. ولا هى تفعل ذلك للمرة الأولى، فما تقوم به فى شوارع القاهرة، سبق أن قامت به على شواطئ أوربا أو بالأحرى على حواف القارة كلها".

كان هذا هو تقديم المؤسسة الثقافية السويسرية بالقاهرة لمعرض الفنانة السويسرية أورسولا شتالدر، التى اشتهرت بمعارضها التى تتناول ما جمعته من على شواطئ أوربا على مدى سنين طوال. ويتطلب هذا العمل إلى جانب الاختيار المتأنى للأشياء وجمعها، تجميع هذه الأشياء التى تبدو غير ذات قيمة فى لوحات ذات معنى.

لذلك فإن أورسولا شتالدر تعطى نفايات وبقايا مجتمعاتنا التى تحمل بصمات الزمان مفرداتها الخاصة التى تمكنها، أى الأشياء، من أن تحكى لنا قصتها. تقول شتالدر "إن الأشياء الملقاة هناك، ما هى إلا دلالات وأشكال ورموز شكلت بفعل الأوساخ وعوامل الحياة، ومن الممكن استقراؤها بسهولة".

عرضت أورسولا شتالدر ما جمعته بعناية من الشواطئ المصرية وشوارع العاصمة، فى معرض فنى بأتيليه القاهرة، بعد إقامة بالقاهرة لمدة ستة أشهر. لتتعرف على ما سوف يستقرؤه الزوار المصريون من تكويناتها المشكلة من قمامة ونفاية بلدهم. ينظم المعرض المؤسسة الثقافية السويسرية وسفارة سويسرا بمصر.

تقول أورسولا: "أنا الآن قانعة بغنيمتى، بعد أن امتلأت الحقيبة. وفى الاستوديو، أضع ما جمعته، قطعة بعد أخرى فى صف واحد. الشكل والبنية واللون والخامة، كلها تمتزج مع بعضها لتعطينا التكوينات. وما يبدو كأنماط فكرية وصفوف رمزية وتداعيات، يعكس عوالم متنوعة، لها مفرداتها الخاصة، ويمكن استقراؤها بسهولة".

فن النفايات



سلة من محار: الكتابة هي التحرر

"في كثير من دواوينه يتوحد الشاعر حسن فتح الباب بالنيل ليقرأ ذاته في الآخر. لذلك فإن البنية الصراعية تحل محل البنية الغنائية، لأن الذات في حال صراع دائم لتحقيق فعل القراءة. والسفر عنده له فلسفة خاصة ذات مستويات مركبة، إذ يتحول من خلال التوحد مع الكون إلى قراءة للوجود الإنساني بمستوياته الوجدانية والسياسية والاجتماعية.

إن كثيراً من الشعراء تخلصوا من ذواتهم الفردية العادية وتلبسوا الذات الكلية التي تضفي على أعمالهم طابعاً مقدساً. أما شاعرنا فإن لديه بصيرة التخلص من الوهم تلقائياً. وهو يتميز بأنه لا يفتعل التجربة، وإنما يتخذ من الكتابة وسيلة للتحرر. وقد نجا من التشويه الذي أصاب جيله، لأنه لم يفزع من جحيم الحقيقة، ولكنه فزع من جحيم السلطة".

هكذا تحدث د. رمضان بسطويسي - الناقد والكاتب - عن ديوان الشاعر حسن فتح الباب الأخير "سلة من محار"، الصادر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة.

والديوان الجديد هو الثالث عشر في سلسلة دواوين الشاعر. وقد صدرت له من قبل: من وحي بورسعيد - فارس الأمل - مدينة الدخان والدمى - عيون منار - حبنا أقوى من الموت - أمواجا ينتشرون - معزوفات الحارس السجين - رؤيا إلى فلسطين - وردة كنت في النيل خبأتها - مواويل النيل المهاجر - أحداق الجياد - كل غيم شجر، كل جرح هلال.

ومعروف أن حسن فتح الباب واحد من جيل رواد الشعر الحر بمصر، كان رفيقاً لصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازي وغيرهما من الرعيل الأول الذى قاد حركة الشعر الحديث في مصر.

ولفتح الباب مسرحية واحدة، وعدة كتب في النقد. المسرحية هي "محاكمة الزائر الغريب". والكتب النقدية هي: رؤية جديدة فى شعرنا القديم - شعر الشباب في الجزائر بين الواقع والآفاق. شاعر وثورة - سمات الحداثة في شعرنا المعاصر.

ويختتم الشاعر حسن فتح الباب تقديمه لديوانه الأخير - الذى أوجز فيه مسيرته الشعرية - بالإشارة إلى أنه "إذا كان في العمر بقية، فإنني آمل أن أتابع مسيرتي الفنية متفرغاً للمسرح الشعرى بوجه خاص، إخلاصا لفن العربية الأول في صيغته الدرامية، وإيماناً بدوره في ترقية الوعي الاجتماعي والجمالي للفرد والجماعة وإنقاذ إنسان العصر وخاصة في الوطن العربي من آفات الاستلاب والقهر وتشويه الروح".

معرض عدلي رزق الله: كل دهشة رحم

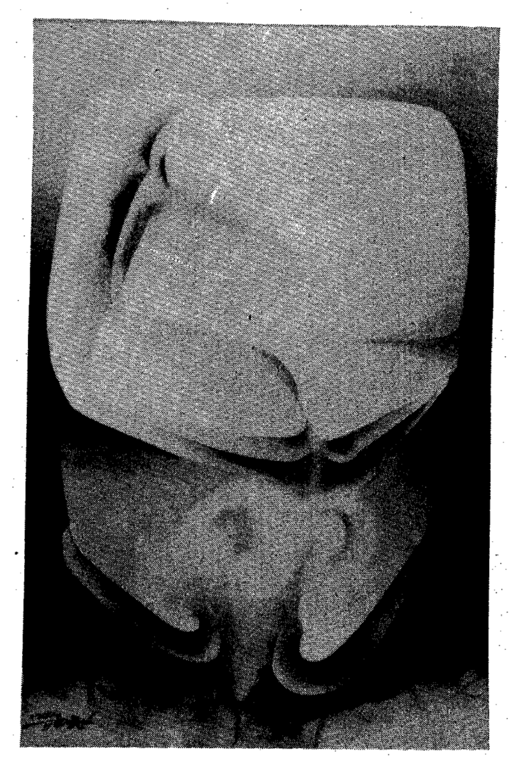
نخلة أنت أم سلم
وأنا خنجر طالع
أم هلال تحدر بين الترائب
حتى اختفى في الذوائب
ثم بدا جسداً
وارتدى جسداً

كلمات الشاعر الكبير أحمد عبد المعطى حجازى - قبل ما يزيد عن عشرين عاماً - عن لوحات الفنان التشكيلي المصرى عدلي رزق الله، الذى أقام معرضه الجديد - مؤخراً - في مجمع الفنون بالزمالك.

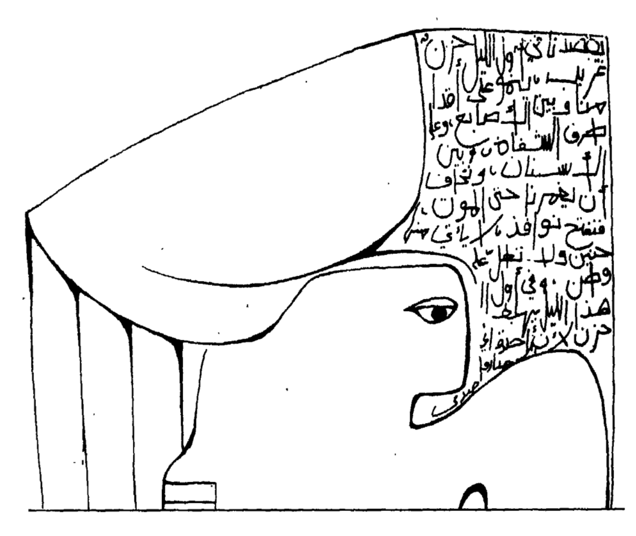
وقد جمع عدلي رزق الله مجموعة من قصائد الشعراء التى كتبها أصحابها عن لوحاته أو حولها، وأصدرها في كتاب جميل علي هامش المعرض، بعنوان "كل هذا الشعر".

احتوى الكتاب على قصائد للشعراء: أحمد عبد المعطي حجازي، وليد منير، أمجد ريان، عبد المنعم رمضان، فضلاً عن كتابة نثرية رفيعة للروائي الكبير ادوار الخراط.

من قصيدة بعنوان "مائيات عدلى رزق الله يقول وليد منير:



مائيات عدلى ٩٥



"هذا المدى أسطورة
ونخلة سماؤها
لكنها خفية
تروغ خلف الأبيض الشفاف
والبنفسجي المرسل الخاطر
والوردي ذي الحنين
كل شميم نغم
وكل ملمس ندى
وكل دهشة رحم.
كيف تؤولين هذا الكنز؟
كيف تكورين روحي في ظلال
لم تقف علي حدود اللون؟
فيهرب الطائر من أصابعي
ثم يعود دون أن أراه للأحجار
أيتها الأنثى
التي تدخل لحم النار"

أما عدلي نفسه فيصور سباحته الهائمة في بحار اللون بقوله: "في بحر جماليات الفن، في بحر غرور الفنان، في بحر العودة إلى شاطئ الإنسان الأمان. حين أصحو من وجد تحقق مجموعه، أحس أنني اجتزت صف الجنيات، لأجد أخريات أشد جمالا وأشد إغراء. قطرات قليلة هي حصاد الجهاد، يزداد العطش ويحترق القلب بالوجد، ومن جديد أغترف الجمال الحزن، تحيط بي غواية أشد، شئ أشد من العذاب والألم والمتعة".

كلام مثقفين

الموت الزؤام.. للأفلام!

تصاعد الحديث من جديد، حول الخطر الماحق الذى تتعرض له النسخ السلبية من الأفلام المصرية القديمة، سواء بسبب تصويرها على أفلام تفتقد لشروط الأمان الصناعى، مما يهدد بتحللها التام، ويحول دون استنساخ نسخ جديدة منها، أو بسبب سوء تخزينها، إذ لا يوجد سوى مكان واحد يصلح لحفظها فى ظروف آمنة، هو "معامل مدينة السينما"!

ومنذ حوالي عام ملأ المخرج "يوسف شاهين" الدنيا صراخا محذرا من أن ثلاثة من أفلامه هى "فجر يوم جديد" (١٩٦٥) و"الاختيار" (١٩٧٠) و"الأرض"(١٩٧١) على وشك الفناء التام بعد أن انتهت صلاحية النيجاتيف الخاص بكل منها، واعتذر المنتج- وهو وزارة الثقافة التى انتقلت إليها ملكية الأفلام التى أنتجها المأسوف على شبابه القطاع العام السينمائي - بارتفاع تكلفة الترميم، عن القيام بأى مجهود لانقاذها، واعتذر عن بيعها له لكى يقوم بترميمها على حسابه الخاص، كما فعل مع فيلمه الرابع "الناصر صلاح الدين" الذى كان مهددا بالفناء لولا أنه اشتراه من منتجته "آسيا" ورممه على نفقته الخاصة!

وفي نفس التوقيت تقريبا، انتهى بحث السينمائى "علي أبو شادى" - الذى يعد برنامج "ذاكرة السينما" للتليفزيون- عن فيلم "الشريد"(١٩٤٢)- أول أفلام المخرج "بركات" - إلى العثور عليه في ثلاجة سوق الخضار القديم بروض الفرج ، وقد تحول من فيلم سينمائى إلى شوربة خضار بدون بهاريز!

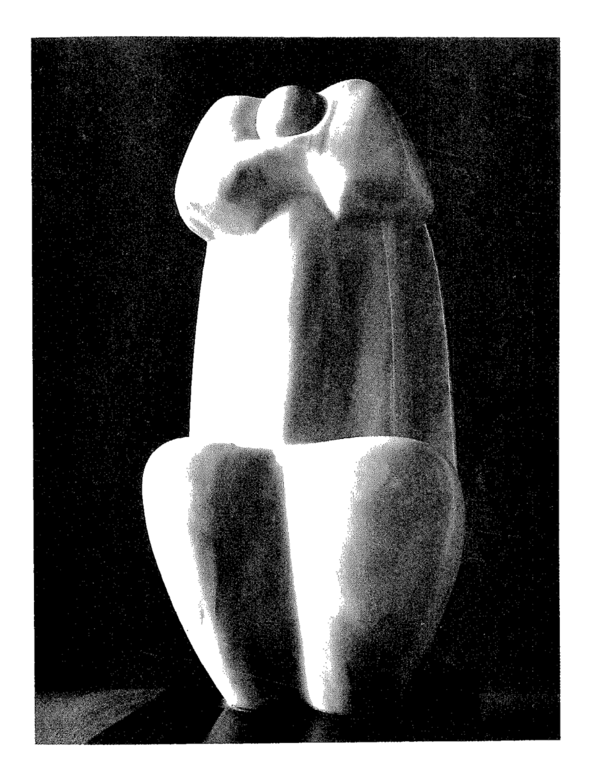
وقدم المخرج التليفزيونى "كمال الدين مسعود" مذكرة لوزير الاعلام يلفت فيها النظر إلى أن هناك آلاف الساعات من الأفلام والمسلسلات والأخبار والوثائق التليفزيونية التى صورت بالأبيض والأسود، أو فى بداية عهد التصوير بالألوان، على وشك الفناء التام، نتيجة لسوء حفظها، وأن الطريقة التى صورت بها تجعلها غير صالحة للعرض الآن- مالم يتم نقلها- بآلات خاصة على شرائط جيدة، لا يتوفر منها للتليفزيون سوى آلة واحدة!

ومنذ شهور قامت إحدى القنوات التليفزيونية الفضائية المتخصصة في بث الأفلام العريقة ، بشراء عدد كبير من الأفلام المصرية القديمة، وقيل أنها اشترت النسخ السلبية من بعض تلك الأفلام، فتصاعد الحديث عن الغزو الثقافي الامبريالى الذى يهدف إلى شراء الثقافة المصرية، وتجريد الوطن من ذاكرته البصرية، وقيل فى تبرير ذلك أن القناة اشترت الأفلام برخص التراب، مع أنها اشترتها بأضعاف الثمن الذى يشتريها به التليفزيون المصرى، وتعهدت بترميم أصولها، وطبع نسخ جديدة للعرض!

وبينما تتصاعد هتافات المثقفين بشعار "الاستقلال الثقافي التام.. أو الموت الزؤام" اقترح مدير معامل السينما إصدار قانون بتأميم الصور السلبية للأفلام المصرية جميعها، لتظل محفوظة فى المكان الوحيد الصالح لحفظها، قائلا أن منتج أربعة من أفلام "نعيمة عاكف" قد استرد صورها السلبية، وأهمل حفظها فأصيبت بتلفيات يصعب إصلاحها!

وما يزال البحث يجرى حتى الآن.. حول العلاقة بين الاستقلال التام.. و الموت الزؤام .. للأفلام!

صلاح عيسى



«امرأة ومرآة» -١٩٧٣/ منى السعودى

الأمل للطباعة والنشر ت: 3904096

ثلاثة جنيهات

رقم الإيداع ٧٥١٢/ ٩٢

عدد خاص

أدب ونقد

يناير
١٩٩٦
العدد
١٢٥



أزمة الفكر التربوى فى مصر

[د. حسين كامل بهاء الدين - د. حامد عمار - د. مراد وهبه
د. شبل بدران - د. كمال نجيب - د. حسن البيلاوى
د. محمود أبو زيد - د. أسماء غيث - د. محمد أبو الإسعاد]

مختارات من شعر حمزاتوف

أدب ونقد

أشرف على هذا العدد :
د. شبل بدران

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية
شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى
التقدمى الوحدوى - يناير ١٩٩٦

أدب ونقد

التصميم الأساسي للغلاف للفنان :
محيى الدين اللباد

لوحة الغلاف : للفنان الكبير
عدلى رزق الله
الرسوم الداخلية للفنان:

الأردنى : محمد العامرى
البورتريهات الداخلية :
للفنان جودة خليفة
الإخراج الفنى : حسين البطراوى

أعمال الصف والتوضيب الفنى
مؤسسة الأهالى :
سهام العقاد /عزة عز الدين / منى عبدالراضى
المراسلات :مجلة أدب ونقد / ٢٣ شارع
عبد الخالق ثروت
« الأهالى » القاهرة / ت ٣٩٢٢٣٠٦ /فاكس
٣٩٠٠٤١٢

الأشتراكات (لمدة عام) ١٨ جنيها / البلاد العربية ٧٥ دولارا للفرد /١٥٠/ للمؤسسات / أوربا وأمريكا ١٥٠دولارا باسم الأهالى - مجلة أدب ونقد

■ الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أم لم تنشر

المحتويات

الديوان الصغير

الحياة الثقافية

أول الكتابة

مرة أخرى نقدم لكم عددا خاصا كان حلما يراودنا منذ زمن طويل عن الفكر التربوى فى مصر ، كناقد حلمنا أن يكون هذا العدد بداية لحوار متصل حول أوضاع المدارس والجامعات وطرق تدريس الأدب ونصوصه والرسائل العلمية: مناهجها ومستواها، بعدما أو قربنا من الموجة الثالثة للثورة العلمية التكنولوجية باعتبار ذلك كله هو أساس الثقافة التى طالما أقلقنا اختزالها فى الأدب والشعر والسينما والمسرح .ويأتى هذا العدد وقد ضج الناس بالشكوى من التغييرات المتضاربة والعشوائية فى النظم والمناهج فالجميع غير راض، باستثناء فئة قليلة تملك الثروة والسلطة، وتوفر لأبنائها كل الإمكانيات سواء فى مصر أو فى الخارج لكى يتلقوا أفضل تعليم يمكنهم من الذهاب إلى الحد الأقصى الذى تحملهم طاقاتهم وطموحاتهم إليه، وذلك فى مجتمع يمتاز "بتركيبة" اجتماعية قاسية وظالمة يشكل تعليم الفقراء خطرا عليها، بعد أن أدت هذه التركيبة إلى نظام تعليمى يمنع الطلاب من أن يتعلموا دون أن يمنعهم من دخول المدرسة كما يقول الدكتور" شبل بدران" الذى تفضل مشكورا بالتخطيط لهذا العدد.

وفى كلمته الافتتاحية للموسم الثقافى لجامعة القاهرة والتى ينشرها فى عددنا هذا يعبر الدكتور حسين كامل بهاء الدين وزير التعليم عن إدراك عميق لضرورة التغيير. وهو يطرح قضايا القرن القادم داعيا لجامعة تساعد الطلاب على اكتشاف أنفسهم.

وسوف يبقى هناك سؤال موجه للوزير بحكم موقعه وهو سؤال يحتاج للإجابة، هل يا ترى يمكن أن تنهض الجامعة بهذا الدور دون ضمان حرية العمل السياسى وإعادة النظر فى اللائحة التى تحكم العمل الطلابى فقد أدت اللائحة المطبقة الآن جنباً إلى جنب محاصرة الحريات فى الجامعة - وفى المجتمع - إلى نمو الجماعات المتطرفة والمتعصبة وتزايد نفوذها والعجز المتواصل عن مواصلتها، وحين واجهتها السلطة بقرارات إدارية مثل قرار تعيين العمداء بدلاً مَن انتخابهم ازداد التوتر

ويدعو الدكتور حامد عمار شيخ التربويين - إلى نقل الثقل فى العملية التعليمية من مجرد التركيز على الذاكرة إلى التفكير، ومن

التقبل إلى التخيل، ومن التسليم إلى الحوار فنحن "فى حاجة إلى تعليم مغاير، ومنظومة إجتماعية مغايرة".

ويتفق شيخ التربويين مع الدكتور مراد وهبه الذى يدعو للتخلص من التعليم بالتذكر واعتماد التعليم بالإبداع الذى يوظف التذكر. والإبداع فى منظومة وهبه هو العنصر الرابع من المنظومة العالمية الجديدة التى تضم الكونية والكوكبية والاعتماد المتبادل.

وإذا كنا نتفق مع وهبه فى أن الاعتماد المتبادل ليس حقيقة فقط بل ضرورة فى عالم تحول إلى قرية واحدة كما يقال، فإن مثل هذا الاعتماد لابد أن ينهض على العدل فى توزيع ثروة الكوكب التى لا تتمثل فى المواد الخام فقط، وإنما أيضاً فى تتابع الثورة العلمية التكنولوجية، ولا شك أن هذا العدل المرجو لابد أن يرتبط بمثل عليا جديدة تتجاوز الرأسمالية التى تحكم العالم وتديره لتصنع الانسانية على عتبه عالم جديد رأيته الاشتراكية.

وتبين لنا مجمل الإسهامات كيف أن المجتمع الطبقى القائم على الاستغلال والقهر يخلق مدرسة تعيد إنتاج نظام الاستغلال والقهر «لتدريب كل طفل على قبول موقعه الاجتماعى والطبقى المحدد سلفا، ذكرا كان أم أنثى، غنيا أم فقيرا، عاطلا أم عاملا..» وبينما يكرس المجتمع الطبقى عادة أسطورة مؤداها أن الفقراء هم مسئولون عن فقرهم، وفى ميدان التعليم فإنهم حين يخرجون مبكرا من التعليم يكون السبب هو قدرتهم المنخفضة، فقد أثبت العلم منذ زمن بعيد أن القدرات والاستعدادت هى ذات طبيعة اجتماعية وطبقية بالدرجة الأولى وأن ما يحد من قدرات الفقراء واستعداداتهم بل ويدمرهم إلى جانب الفقر عوائق ومؤسسات إيديولوجية. لذلك يرى د. كمال نجيب أن «العقل التربوى المصرى فى أزمة، وأن هناك حاجة لنظرية علمية يسترشد بها التعليم فى أهدافه وسياساته، ويتخلص «من الميوعة الفكرية والشعور بالنقص إزاء الآخر- الأجنبى طبعا- وأفكاره ونظرياته..»

ويبدو مفهوم الأجنبى هنا ملتبسا، بل مراوغا، فالفكر الأجنبى ليس شيئا واحدا، بل إن أسس المدرسة النقدية فى التربية قد نبتت فى تربة

أجنبيـة، بهذا المعنى الذى يؤكد أن محاولة تجنيس الفكر هى دائما محفوفة بمخاطر الانزلاق فى الثنائية المثالية حول الجوهر الصافى للأنا أو للآخر، ولعلنا ونحن بصدد التربية سوف نجد فى مواجهة المدرسة النقدية ذات التوجهات الشعبية الوطنية آخر محليا يتمثل فى كل من الفكر البراجماتى والفكر الدينى وهما يمارسان نفوذا واسعا فى هذا الميدان لا فحسب على صعيد الأفكار وإنما على صعيد الممارسة، وفى كل الحالات فإن الممارسة هى معيار الحقيقة، تلك الممارسة التى تجعل من الفكرة- أيا كان مصدرها- برنامج عمل يجرى اختبار صحتها وجدارتها فيه.

ويقدم لنا الدكتور حسن حسين البيلاوى رؤية تحليلية انتقادية شاملة للأيديولوجية فى سياسة التعليم الفنى فى مصر والدول النامية، ويوضح لنا كيف أن التعليم المهنى الفنى هو تعليم مغلق يكرس الطبقية ويلحق أفدح الأضرار بالتنمية الثقافية.

وتزداد هذه الظاهرة حدة مع تقدم التكنولوجيا الحديثة- مابعد الصناعة- «وقد وسعت من مجال العمل الماهر داخل مراكز الإنتاج. وفتح الجامعات يحد من قدرة رجال الأعمال فى الحصول على الشباب فى هذا السن».

«كذلك فإن هؤلاء المتعلمين مهنيا يشكلون جيش العمل الاحتياطى الذى يقوم فى ظل البطالة بوظيفة الحد من ارتفاع الأجور وضبطها فى مستويات محددة..»

وبين الباحث كيف أن موجة «المحافظة الجديدة الفكرية التى نظرت لمفهوم الخصخصة على الصعيد الاقتصادى والسياسى بقيادة "تاتشر" "وريجان" و"كول" قد تميزت ببعدها التربوى بتركيزه على التعليم المهنى، وهو المشروع الذى سانده البنك الدولى واليونسكو وقاومته النقابات العمالية، وكيف أن هذا المشروع فى حين يهدف إلى التأكيد على عدم التخلى عن الشباب فهو فى نفس الوقت يتخلى عن الالتزام بتشغيلهم، وإذا كان المشروع يهدف إلى تنمية الروح الفردية، فالروح الفردية هنا تعنى ترك الشباب يواجه مصيره..» فالفقراء كما تؤكد كل الأيديولوجيات الطبقية- مسئولون عن فقرهم، بل إن عليهم

أن يتـقـبلوا هذا الفـقـر ويرضـوا عنه عن طريق "ترويضـهم" بالتـعليم والثقافة وهما يعيدان إنتاج الواقع الاجتماعى الاقتصادى بدهاء وميكانزمات متخفية.

ويبين لنا الباحث كيف تتوفر أيديولوجية التعليم المهنى والفنى على الشرطين الرئيسيين للإقناع، أى أنها على درجة كبيرة من التماسك المنطقى الصورى، وأن مكوناتها الفكرية قادرة على تحريك أساطير واقعية يلتف حولها عدد كبير من الناس.. »

وقد أفاض الدكتور عبد العظيم أنيس فى كتابه الجديد عن «التعليم فى زمن الانفتاح» فى بيان الجوانب المختلفة لفلسفة وتطبيقات التعليم الفنى والمهنى فى مصر، وسوف نعرض الكتاب ونناقشه فى عدد قادم.

ويكاد الباحثون فى ملفنا هذا أن يتفقوا جميعا على أننا فى حاجة إلى تغيير جذرى شامل، إذ لا يمكن إصلاح التعليم دون إصلاح المجتمع كله، كذلك فإن الإصلاح الجذرى لأمور التربية- على حد تعبير الدكتور شبل بدران -مرهون بقوة الكفاح الشعبى والوطنى فى كل الميادين.

ويقدم لنا الدكتور محمد أبو الإسعاد فى هذا العدد الحلقة الأولى من سلسلة سوف يكتبها لنا عن دعاة الإسلام السعودى مبينا كيف أن أشهر هؤلاء الدعاة "الإمام عبد العزيز بن باز" الذى يقسم- بعد مسيرة أربعة قرون من التقدم العلمى الإنسانى- أن الأرض هى الثابتة والشمس تدور حولها.

والقراءة المتأنية لأسماء المؤسسين لرابطة العالم الإسلامى، واسترجاع نوعية اسهاماتهم من متولى الشعراوى فى مصر إلى بن باز فى السعودية تفضح لنا طبيعة الدور المحافظ والمعادى للعقل باسم الإسلام، وتحت شعار التصدى للأيديولوجيات التى تتعارض مع الإسلام وليس مناقشتها أو التحاور معها أو انتقادها بل نفيها وتكفيرها.. وصولا إلى محاصرة مفكر وأستاذ جامعى هو الدكتور

"نصر حامد أبو زيد" بادعاء ارتداده ثم إبعاده - واقعيا- عن الجامعة، وكأن الجانب المعتم في الثقافة العربية الإسلامية يعاود الظهور- بقوة- ليذكرنا بحرق كتب ابن رشد ونفيه.

ونقدم فى هذا العدد أيضاً بابا جديدا هو "منمنمات مسرحية" تكتبه لنا الناقدة "مايسة زكى" التى تحول عشقها للمسرح إلى دراسة جادة أضفى عليها العشق روحه الخلاقة ليصبح النقد شعرا ورسالة فى آن. ومن حسن حظ "أدب ونقد" أن الباب الجديد يبدأ مع واحد من أفضل نصوص المسرح العربى الذى لم ينتج الإستراتيجيات قليلة، «أرض لا تنبت الزهور» لمحمود دياب واحدة من أعمقها بحثا عن «الإنسان الممكن خلف الملك الزائف» كما تقول مايسة التى تقرأ فى كل مفردات العرض قدرتها على الحفر فى النص واستكشاف آفاقه وإضاءة رسالته إذ: «يتحول المشهد الرومانسى الجارف الذى يجمع الزباء وعمرو إلى مشهد فاضح لأيديولوجيا حكم الفرد الذى يسجن نفسه فى صور ومتطلبات لاعلاقة للشعب بها».

فأهلا بمايسة قلما محبا ومحبوبا في أسرة تحرير "أدب ونقد".

أما " الديوان الصغير" من اختيار وتقديم الأديب طلعت الشايب للشاعر "الداغستانى السوفيتى" رسول حمزا توف" فيأتى فى وقته تماما، إذ أن المثل العليا للإشتراكية التى ألهمت هذا الشاعر العظيم، وجعلت إبداعه توحيدا عبقريا للفكرة القومية فى أعلى حالاتها تقدمية مع الفكرة الأممية التى تؤمن بالإنسان الواحد- المتعدد - إن هذه المثل العليا قد حققت انتصارا- ولو محدود- فى انتخابات الرئاسة فى بولندا التى كان التحول فيها قد دق أول مسمار فى نعش التجربة الاشتراكية الأولى فى العالم وأدى إلى انهيارها، وفى الانتخابات التشريعية فى روسيا حيث تقدم الحزب الشيوعى كل الصفوف، ولعل هذا التحول أن يكون إيذانا بالخروج- بأشكال ورؤى جديدة- من المرحلة التى وصفها حمزا توف إذ يقول:

«نحن نعيش مرحلة وحشية تتحالف فيها السلطة مع رجال الأعمال

والبنوك ولا شئ عدا ذلك..»

ففى خضم الجملة الغوغائية على المثل العليا الاشتراكية وكل ما حققته تجربتها الأولى لصالح الإنسان الكادح- رغم أخطائها التى طالما انتقدها- يرفض حمزا توف« أن يكون الغرب "الرأسمالية" مقياسا ثقافيا يملي علينا شروط علم الجمال وعلم الأخلاق...»

وعن اللغة القومية كوعاء للروح ووقود للذاكرة والهوية يقول حمزاتوف:

«إن من عنده لغة بوسعه أن يبنى بيتا ويحرث حقلا ويصنع سيفا أو مزمارا يعزف عليه».

والتزاما بالروح الأممية التى تناصر الشعوب المكافحة من أجل حريتها يغنى حمزا توف لفلسطين.

وتؤكد لنا رسالة موسكو عن عودة "مكسيم جوركى" للمسرح، ماسبق أن أشرت إليه من روح جديدة ترد الاعتبار لكل المثل الإنسانية العليا التى تطلعت إليها الاشتراكية ، فجوركى فنان ضد ثقافة الاستهلاك السفيه والتحلل والفردية العدمية ،إنه كاتب ملتزم «ضد الفن الفاسد والمنحط، وضد الأيديولوجيا المتحجرة، وضد التعامل ببساطة وضيق أفق مع الأدب..»

وقد حكت لى عازفة البيانو المثقفة المصرية حنان شهدى عطية المتزوجة من روسى تجربتها وما عاشته مع أسرتها الصغيرة هناك، وكيف أن العازفين وراقصى الباليه وممثلى المسرح يتعرضون للتجويع بعد أن كانت الاشتراكية قد وضعتهم فى أعلى مكان حيث الثقافة الرفيعة للشعب كله، وما أبأسه مشهد راقصات فرق الباليه الروسيات وهن يتوزعن على كباريهات شارع الهرم فى مصر بعد أن انهار البناء الثقافى الضخم فى بلادهم ضمن الانهيار الأعظم.

فهل يا ترى يحمل لنا العام الجديد أملا جديدا وأفقا جديدا للبشرية كلها؟ تقول لنا خبرة الواقع لابد أن نكافح من أجل هذا الأمل.. وحتى حين يشتد الظلام يبقى هناك ضوء صغير لابد أن نتجه صوبه:

«فاحمل معك أغنيتك،فحملها ليس بالثقيل..»

وكل عام وأنتم بخير.

المحــــررة

افتتاحية ثانية

التعليم : أمن قومى

منذ أخفق التعليم فى تحقيق المساواة ورفع مستوى الدخل الفردى و إزالة الفقر وتحقيق التنمية المستقلة لبلدان العالم الثالث عقب الاستقلال السياسى الذى تم فى مطلع الخمسينيات وسهام النقد تشتّد حول التعليم وأنماط التربية السائدة ليس فقط فى البلدان الفقيرة بل أيضا فى البلدان الغنية والمتقدمة صناعيا. ولقد تبلورت حركة النقد تلك فى العديد من الاتجاهات والتيارات الفكرية التى سادت أوروبا فى مطلع السبعينيات وللآن.

كان لابد فى بلدان العالم الثالث ومنها مصر أن تتبلور تلك الحركة فى اتجاه نقدى راديكالى أخذ يتعامل مع التعليم وأنماط التربية السائدة ، ليس بوصفها عملا فنيا بحتا ، بل باعتبارها عملاً سياسيا فى المقام الأول.

ولقد تجسد ذلك الاتجاه فى الفكر التربوى المصرى منذ مطلع الثمانينيات فى حركة تربوية جادة ورصينة أخذت على عاتقها محاولة كشف التناقضات بين بنية النظام التعليمى وبنية النظام السياسى. ومن هنا فإن توجهات السياسة التعليمية الجديدة فى مصر، والتى اعتبرت التعليم قضية أمن قومى تعد توجهات وطنية أصيلة، حيث تنظر إلى التعليم نظرة شاملة واضعة فى اعتبارها المتغيرات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية الحاصلة فى المجتمع المصرى فى التسعينيات.

فالتعليم والتربية لم يعد ينظر إليهما بوصفهما عملا تربويا صرفا ، ولكن ينظر إليهما بوصفهما ممارسة وطنية فى شأن يهم الوطن كله. وأصبح التعليم وأنماط التربية السائدة فى المجتمع المصرى قضية صراع اجتماعى وسياسى بين قوى التقدم وقوى التخلف، وأصبح معيار الانحياز إلى غالبية المواطنين ولا سيما الكادحين والفقراء مقياسا على توجهات السياسة التعليمية: هل

هى تسعى إلى تحقيق مصالح الغالبية أم مصالح القلة؟

من هنا فإن موضوعات هذا الملف- العدد الخاص- من "أدب ونقد" يعد برهانا عمليا على التعامل مع التعليم والتربية بوصفهما مكونا رئيسيا من مكونات الثقافة الوطنية، وأننا لا يمكن لنا أن ننظر إلى الثقافة الوطنية بعيدا عن وضع التعليم وأنماط التربية فى موقعها الصحيح من العمل الثقافى فى المجتمع. فإذا كانت "أدب ونقد" مجلة تسعى - ضمن ماتسعى - إلى تكريس مفاهيم الثقافة الوطنية وقيمها، ومحاولة تسييدها فى وجدان الأمة، فإن اهتمامها بالمسألة التربوية يصبح اهتماما أصيلا وجوهريا ، لا سيما أن ذلك يتم فى واقع مأزوم وفى فكر تربوى غير قادر على التعامل مع مستجدات العصر أو حتى الدخول فى عصر الثورة العلمية والتكنولوجية بكل أبعادها المعرفية.

وهذا العدد ليس القول الفصل فى المسألة التربوية، ولكن هنا وجهات نظر وآراء مغايرة،و"أدب ونقد" تفتح صفحاتها بكل الحب لتلك الآراء والاجتهادات التى يمكن أن تصلها.

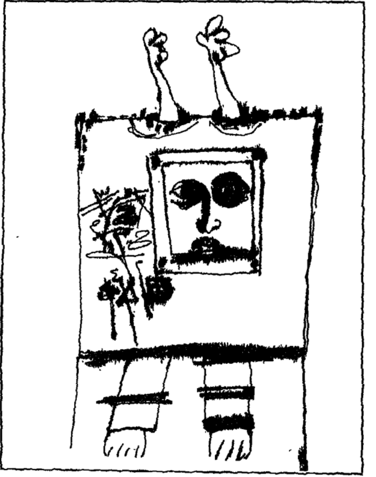
إن"أدب ونقد" سوف تسعد بالآراء الأخرى التى تصل إليها، وستنشرها فى أعدادها التالية. لقد حاولنا جاهدين أن نحرك المياه الآسنة وأن نثير القضية لكى نتحاور ونتناقش حولها بروح وطنية تسعى إلى تحقيق أكبر نفع لأبناء هذا الوطن وتوفير نوع من التعليم والتربية يساعد أبناءنا على التفكير العلمى والنقدى، وعلى التفكير النسبى الذى يتعامل مع المعارف باعتبارها نسبية وليست مطلقة أو مقدسة حتى يستطيع أبناؤنا أن يدخلوا القرن الحادى والعشرين بروح علمية تعينهم على الإحساس بأنهم قادرون على إيجاد مكان لهم تحت الشمس.

د. شبل بدران

ملف

أزمة الفكر التربوي

في مصر



د. حامد عمار/ د. مراد وهبه / د. حسين كامل
بهاء الدين / د. شبل بدران / د. كمال نجيب /
د. حسن البيلاوى / د. محمود أبو زيد /
د. أسماء غيث / د. محمد أبو الإسعاد

ملف

العلم هدفا ووسيلة للتغيير

أ.د. حامد عمار

مسيرة التطور والتغير هى سنة الحياة والعمران البشرى منذ أن خلق الله آدم حتى تقوم الساعة، وهى مسيرة متصلة لا تنقطع رددها ابن خلدون فى مقدمته حين تحدث عن تبدل الأحوال مع تغير الأزمان. لكنها تتحول من الحركة العشوائية إلى مجرى معين مقصود بفعل سعى الإنسان- فكرا وفعلا- من خلال جهود عقلية وعملية تخلق الوعى بمقاصد السعى بحيث يتجه المجرى إلى التغيير والتطوير وفق الأهداف والمرامى التى ينشدها الإنسان محركة لأحوال مجتمعه وصيرورته. وقد يكون التطوير والتغيير جهدا لترسيخ الواقع الراهن وتثبيت دعائمه، وللتخفيف من ضغوطه وأزماته، وجعل أوضاعه الرئيسة القائمة ومحتملة. وهذا نوع من التغيير المقصود أيضا.

وقد يتجه التطوير والتغيير والتجديد إلى خلق مسيرة اجتماعية إنسانية أكبر تقدما ورقيا فى ضوء الخبرة الإنسانية وما انتهت إليه إمكانات العصر من أساليب الرقى والتقدم ومنجزات الحضارات الإنسانية خارج حدود المجتمع ذاته عن طريق تواصله مع المجتمعات الأخرى ومنجزاتها، والإفادة من دروس تقدمها وعمرانها.

وحين نتحدث عن التطوير والتغيير علينا أن نكون على وعى عميق وبينة واضحة أى السبيلين نريد، تحاشيا لمزاعم التغيير إنقاذا للأوضاع السائدة، حيث تغدو عمليات التغيير أشكالا وصورا مظهرية، تمس الجلد ، ولا تتغلغل إلى الداخل وتتفاعل مع الأحشاء، وحيث تكون من قبيل التجميل والماكياج، دون أن تصلب إلى آفاق الحيوية والعافية والجمال الحقيقى. وبهذا الأسلوب ينطبق عليها المثل الفرنسى القائل (كلما قبل تغيير وتطوير ، ظلت الأحوال كما هى) وينطبق على هذا الوضع الاجتماعى أو المؤسسى كذلك، كما ينطبق فى حالة

الافراد الآية القرآنية الكريمة (قالت الأعراب آمنا، قل لم تؤمنوا، ولكن قولوا أسلمنا، ولما يدخل الإيمان فى قلوبكم) وإرادة التغيير المبتغاة فى حياتنا هى التى تتخذ من المناهج والوسائل ما تعمل على إدخال الإيمان الحقيقى فى عقل المجتمع ومختلف خلاياه وأنسجته.

وبكل بساطة فإن كل ماأردت أن أقوله هو مايلى:

(١)- مهما كانت المنطلقات واللغات فى مختلف التخصصات فإن مهمة عملية التغيير الاجتماعى/ التربوى إما تتحدد بمدى ماتسهم به فى تحقيق إنسانية الإنسان وتنمية طاقاته إلى أقصى ما يمكن أن تبلغه ، إينما كان موقعه الجغرافى أو منزلته الاجتماعية. ويرتبط ذلك بتوفير الظروف والامكانات والموارد المجتمعية اللازمة لذلك الهدف الاستراتيجى.

(٢)- بيد أن تحقيق هذا الهدف ينبغى ألا يبدأ من مجرد تصورات ذهنية أو رؤية مثالية، كما يحدث فى كثير من مشروعات التغيير والتطوير، وإنما تستوجب المعالجة العلمية أن تنطلق هذه المشروعات من فهم دقيق ووعى عميق بتضاريس الواقع المادى والاجتماعى والثقافى دون تسطيح أو تبسيط . ومثال ذلك مايحدث فى بعض الكتابات التربوية والاجتماعية حين نرسم صورة لنمط الشخصية التى نريد أن ننشئها من خلال النظام التعليمى حيث تنهال الأوصاف المثالية المتعددة، والتى تختزلها بعض الكتابات أحيانا فى هدف تكوين المواطن الصالح. وهذا المنهج يحاول أن يقفز فوق الواقع، بل ولا يضع له حسابا. ونتساءل هل المواطن الحالى غير صالح أو غير منتج أو غير منتم، ولماذا، وفى أى المواقف، وما الأسباب؟ وهل هو صالح فى بعض سلوكه واتجاهاته وغير صالح فى جوانب أخرى؟

والتسؤلات فى مثل هذا التحديد المثالى كثيرة جدا.

(٣)- التأكيد الذى لا يحتمل الشك أو التردد على الدور الجوهرى للعلم (منهجا للتفكير، ورصيدا، وإنتاجا، ونقلا، وتوزيعا، ونشرا، وتوظيفا فى إحداث التغيير وفاعليته وكفايته طالما اهتدت أنشطة العلم المختلفة بتحقيق الهدف الإنسانى الاستراتيجى.

(٤) الإدارك الواعى بأن منهج العلم والتفكير بأسلوبه يحمل فى البنية الداخلية لنشاطه عملية التغيير والتطوير ، لا الثبات والجمود، وأن حقائقه وقوانينه قابلة للتغيير والتعديل. وبذلك فإن قوانينه ومعطياته ليست حقائق مطلقة أبدية حتى بالنسبة لعالم المادة وقوانين الحركة الكونية.

(٥) إذا كانت المعادلة الذاتية لها دور فى التعرف على خصائص المادة وحركتها فإن تلك المعادلة الذاتية أكثر تأثيرا فى العلوم الاجتماعية الإنسانية ومنها العلوم التربوية والنفسية. ويستتبع ذلك بالضرورة وجود رؤى مختلفة لتشخيص الواقع وأساليب تحريكه، ومع ذلك، فإن كلا منها صحيح من منظور صاحبه، مما يجعل الحوار والتكامل والتدامج المعرفى مداخل ومقاربات ضرورية للوفاق والفعل الاجتماعى المشترك. ويرتبط بذلك استخدام المصطلح الفنى الداعى إلى الدراسات البينية وعبر البينية، كما يرتبط هذا النهج فى المجال السياسي بالتعددية السياسية، وتفاعل الرأى والرأى الآخر فى إطار العمل الديمقراطى.

(٦)- إن تراكم الرصيد جزء لا يتجزأ من تراكم الرصيد الثقافى العام الذى يكونه

التعاون والعمل المشترك فى كل ميدان من ميادين المعرفة على آفاق الزمن فى الحاضر والمستقبل ساعيا إلى الانطلاق من ذلك الرصيد المعرفي المختبر من أجل أن تبنى عليه وتجدده الأجيال المتعاقبة جيلا بعد جيل، ومن أجل أن تغذيه بحصاد المعرفة العلمية المتاحة والمتجددة فى الحضارات الإنسانية الأخرى.

(٧) إن إرساء قواعد العلم ومناهجه تقتضى السعى إلى فهم قواعد المعرفة ومناهجها السائدة فى ثقافتها. وهذا يعنى تحليل تلك القواعد ومصادرها وآلياتها السائدة، بما يعزز ما يلتزم منها بقواعد العلم الحديث ومناهجه، ومقاومة اللاعلمى أو غير العلمى من نوع أنماط التفكير من خلال الأسطورة أو السلطة أو الإسقاط أو غيرها من الأنماط السائدة التى سبقت الإشارة إليها. ولا يكفى مجرد الحديث عن أهمية قواعد العلم الحديث ومناهجه فى صورة مجردة ومطلقة دون مواجهة تقوم على تفنيد التخلف فى تلك الانماط السائدة باعتبارها من عوامل الجمود فى حياة المجتمع وتوضيح قيمة العلم الحديث ومناهجه ومنطلقاته المتعددة فيما تحقق للحضارات الإنسانية المتقدمة من منجزات ورقى وتطور بصورة عامة.

(٨) تقع مهمة إرساء قواعد العلم الحديث ومناهجه فى التفكير على مختلف مؤسسات المجتمع بدءا من التربية الأسرية وامتدادا أو تشعبا إلى المؤسسات التعليمية والثقافية والسياسية والاقتصادية، بحيث يتخلل التفكير العلمى والرشد العقلانى مختلف سياساتها وإجراءاتها وأنشطتها. ويقع على نظام التعليم القسط الأكبر من تلك المهمة حيث ينتقل الثقل فى العملية التعليمية من مجرد التركيز على الذاكرة إلى التفكير ، ومن التقبل إلى التخيل، ومن التسليم إلى الحوار ، ومن المعلومة إلى تحويلها لمعرفة ذات دلالة وتوظيف، ومن الوصف إلى الأحادى الخطى إلى التحليل الدائرى المركب، ومن الحل الوحيد إلى إمكانية وجود البدائل ، ومن الحقائق الثابتة المطلقة إلى غير ذلك مما لا نمل من ترديده من أجل تغيير مصادر التفكير ومناهجه لدى الطلاب فى المدارس والجامعات.

(٩)- إن التركيز على العلم بمختلف أنشطته لا يغنى كما سبقت الإشارة عن مصادر المعرفة الأخرى فى مسيرة حركة التغيير وصيرورتها فى اتجاه الهدف الاستراتيجى ويحتل الدين ومصادره الإلهية وقيمه الأخلاقية موقعه الأساسى فى منظومة المعارف الضرورية لتوجيه صيرورة التغيير وهدفها الاستراتيجى. هذا فضلا عن مصادر المعرفة الأدبية والفنية فى خيالها وإبداعاتها التى تكشف فيها صور الواقع الراكدة متجاوزة لها فى أشكال وعلاقات ورؤى إنسانية متجددة.

(١٠) ونختم ملاحظاتنا العامة بأنه إذا كان العلم وأنشطته ومناهجه المتعددة وسيلة فعالة وأداة ضرورية للتغيير فى واقعنا ولمستقبلنا، فإنه فى الوقت ذاته هدفا من أهداف التغيير . ويعنى ذلك أن هذا الهدف يعتمد اعتمادا أساسيا فى تأسيسه ونموه وترسيخه على المنظومات الاجتماعية الأخرى سياسية واقتصادية واجتماعية. وقد أشرنا إلى واحدة من أهم تلك المنظومات،والتى أطلقنا عليها منظومة الحاجات الإنسانية والمركبة من إشباع الحاجات المادية والتى رمزنا إليها



حامد عمار

بالخبـز، إلى جـانب عناصـر الحـرية والمشاركة. والعلاقـة بين هذه المنظومـة ومنظومة العلم بمفرداته هى علاقة جدلية تتمثل فى أن كلا منهما يعتبر - كما كررنا القول- هدفا ووسيلة فى تحريك إرادة التغيير تحقيقا لإنسانية الإنسان.
ويمكن أن نوجـز ذلك فى الإقـرار بأن تكون عقلية ومنهجية تفكير مغايرة للأنماط السائدة يتطلب تعليما مغايرا، ومنظومة مجتمعية مغايرة. ومنقوش على الوجه الآخر لعملة التغيير - إن صح التشبيه- إن تكوين منظومة مجتمعية مغايرة تتطلب تعليما مغايرا، وعقلية ومنهجية تفكير مغايرة.

ملف

ملاك الحقيقة المطلقة

د. مراد وهبة

طلبت منى "مجلة أدب ونقد" الإجابة عن سؤالين:
كيف ترى أزمة الفكر التربوى فى مصر؟
وما السبيل إلى مجاوزة الأزمة؟

وجوابى أن الأزمة تعنى أن ثمة تناقضاً بين طرفين، وإذا قلنا إن ثمة أزمة فى الفكر التربوى فى مصر فمعنى ذلك أن ثمة تناقضاً فى هذا الفكر.
والسؤال إذن:
ما هما الطرفان المتناقضان؟
من أجل تحديد هذين الطرفين علينا تحليل الوضع القائم للتعليم. الذى يفرز ما أسميه "ثقافة الذاكرة" بمعنى تنمية القدرة على الحفظ لدى الطلاب، أى تقوية الذاكرة، والذاكرة تقوى بتدريب الطلاب على ترديد العلاقات التى تم كشفها بين الظواهر الطبيعية والإنسانية فى شكل معلومات.
ومن ثم فإن الامتحان ينشد اختبار قدرة الطالب على تذكر المعلومات المقدمة إليه دون أن يتجاوز هذا التذكر إلى تقييمها ونقدها لأنها مطروحة على أنها حقائق مطلقة وبذلك يتسم نظام التعليم بطابع اليقين.
وتأسيسا على ذلك وضع المسئولون عن الامتحانات نموذجا للأسئلة يدور على ما يسمى "اختبار متعدد الاختيارات" وهو عبارة عن سؤال جوابه اليقينى محصور فى أحد هذه الاختيارات.
الاختيار هنا لفظ مضلل لأنه يوحى بأن ثمة أكثر من إجابة وحاصل الأمر ليس كذلك. فأحد هذه الا ختيارات هو الصحيح صحة مطلقة وما عداه ليس كذلك.
وهذا النموذج يستند إلى فلسفة تربوية كان قد وضعها العالم الأمريكى "بنيامين بلوم" مع نفر من علماء التربية وتقوم على أهداف ستة محورها التذكر.
والتذكر لكى يكون متيناً، فى التعليم، يستلزم عزل النظرية العلمية عن سياقها

التاريخى والثقافى بحيث تقدم للطالب وكأنها حقيقة مطلقة. وحاصل الأمر ليس كذلك. ذلك أن تاريخ العلم يدلل على أن أية نظرية علمية جديدة إنما تنشأ من خلال التناقض الكامن فى النظرية القديمة أو من خلال التناقض بينها وبين الواقع المتطور بما ينطوى عليه من "نسق القيم".

مثال ذلك: ظلت الهندسة الإقليدية سائدة لمدة تزيد على الألفى عام على الرغم من التناقض الكامن فى مصادرة التوازى. ولم يرفع هذا التناقض إلا بتأسيس هندسات لا إقليدية.

وظل قانون الجاذبية لنيوتن سائداً منذ القرن السابع عشر حتى بداية القرن العشرين عندما انتقد مفهوم "القوة الجاذبة" باعتباره مفهوماً سحرياً كامناً فى نسق نيوتن العلمى. الأمر الذى ينطوى على تناقض. وقد رفع أنيشتين هذا التناقض عندما استبدل مفهوم "القوة" بمفهوم "المجال".

ونخلص من هذين المثالين إلى القول بأن أية نظرية علمية جديدة إنما هى ثمرة عملية إبداعية، وبأن علينا أن نختار بين أسلوبين للتعليم: إما أن نكتفى بالمنتج وهو النظرية ونلقنها للطالب لكى يحفظها، وإما أن نتجه إلى العملية الإبداعية ذاتها ونحاول الكشف عن مكوناتها حتى يتذوقها الطالب بما تنطوى عليه من منطق خاص هو منطق الإبداع.

ولهذا فالسؤال الجوهرى الذى ينبغى أن يجيب عنه التربويون هو على النحو الآتى:

التعليم بالتذكر أم التعليم بالإبداع؟

جواب التربويين مدعماً بفلسفة بلوم: التعليم بالتذكر.

والسؤال إذن:

هل يستقيم هذا الجواب مع ما هو حادث الآن؟

إننا أمام ظاهرتين بارزتين وهما: انفجار المعرفة وانفجار السكان. انفجار المعرفة نقلة كيفية وانفجار السكان نقلة كمية. وهنا يثار سؤالان؟

ماذا نعلم على ضوء انفجار المعرفة؟

وكيف نعلم على ضوء انفجار السكان؟

وهنا ثمة مفارقة وهى أننا نقول عن انفجار المعرفة إنه نقلة كيفية فى حين أن السؤال عنه كمى. ونقول عن انفجار السكان إنه كمى فى حين أن السؤال عنه كيفى. ومعنى ذلك أن الجواب عن السؤال الأول ينطوى على ضرورة الانتقاء من "كم المعرفة".

أما الجواب عن السؤال الثانى فينطوى على ضرورة تحديد أسلوب التفكير الذى نختاره لنقدم الكم المحدود من المعرفة فى مساره الإبداعى. ومعنى ذلك أن أسلوب التفكير هو التفكير الإبداعى.

والتفكير الإبداعى لا ينبذ التذكر وإنما يوظفه لصالح العملية الإبداعية. وهنا يمكن الإجابة عن السؤال المثار منذ البداية وهو: ما هما الطرفان المتناقضان فى الفكر التربوى فى مصر؟

إنهما التعليم بالتذكر فى عصر يدور على ضرورة بث روح الإبداع. والفكر التربوى لا يحاول رفع هذا التناقض لأنه يحذف الإبداع ويكتفى بالتذكر وبذلك يطرد النظام التعليمى من النسق الحضارى المعاصر وهو ما أسميه "رباعية المستقبل" وأعنى بها الكونية والكوكبية والاعتماد المتبادل والإبداع. الكونية تعنى إمكان رؤية الكون من الكون بأسلوب علمى وكنا فيما مضى نرى الكون من الأرض. والكوكبية تعنى رؤية الأرض من الكون وكنا فيما مضى نرى الأرض بلا تقسيمات، ومن ثم تأتى ضرورة الاعتماد



المتبادل. وليس فى الإمكان فهم هذه الثلاثية الجديدة إلا بمنطق الإبداع فتصبح الثلاثية رباعية.

وفى ظل هذه الرباعية تنتفى مشروعية "ملاك الحقيقة المطلقة" الذين يرهبون البشرية بالقتل دفاعاً عما يتوهمون أنه الحقيقة المطلقة.

وقد سعدت عندما استمعت إلى وزير التعليم الأستاذ الدكتور حسين كامل بهاء الدين وهو يسخر من "ملاك الحقيقة المطلقة" العائدين من الماضى" أثناء جواره مع نخبة من أساتذة التربية" فى "رابطة التربية الحديثة" بعد تشكيل مجلس إدارتها الجديد المكون من قيادات مستنيرة مناضلة.

ملف

الجامعات وتحديات العصر

د. حسين كامل بهاء الدين

بسم الله الرحمن الرحيم

أخي الأستاذ الدكتور مفيد شهاب رئيس جامعة القاهرة أساتذتي الأعزاء زملائي وزميلاتي وأبنائي وبناتي .

أستاذي الجليل الدكتور سليمان حزين الذي يشرفنا في هذه الجلسة ويعطي لهذا الاجتماع انطباعاً خاصا.

كما تفضل أخي الأستاذ الدكتور مفيد شهاب فأشعرني بأنني أتكلم في بيتي وتلك ميزة كبيرة تجعلني أنطلق معكم، وليست هذه محاضرة ولكنها أفكار أطرحها حتي نصل إلى رؤية متكاملة لأن الموضوع الذي تحدث فيه الدكتور مفيد شهاب موضوع خطير وشائك ولست أعتقد أني أملك إجابة وافية له، فبعض جوانب هذه القضية يتعلق بالمستقبل الذي هو في علم الغيب وبعضها يتعلق بظروف متغيرة وبعضها يتعلق بإرادة البشر وكل هذه المتغيرات تجعل الصورة النهائية أو المحصلة النهائية مسألة لا يستطيع أحد أن يجزم فيها.

في البداية تعلمون أنني أعبر عن إحساس خاص، نحن نجتاز فترة خطيرة في حياة البشر عموما وفي حياة وطننا بصفة خاصة فملاحقة الأحداث وسرعة التغيرات التي تجري في العالم شيء غير مسبوق ولعل ما عبر عنه الكاتب الأمريكي "توفلر" حينما أصدر كتابه، "صدمة المستقبل"، وقارن بين ما يشعر به الإنسان عندما يتعرض لتلك التغيرات السريعة والمتلاحقة وبين الطيار الذي يجتاز لأول مرة حاجز الصوت وهذا ليس بغريب، فعلى حين استغرقت الثورة الزراعية أكثر من ٨ آلاف سنة استغرقت الثورة الصناعية أقل من ٣٠٠ سنة، كما لم يمض أكثر من أربعة عقود إلا وبدأت الثورة التكنولوجية أو الموجة الثالثة كما يفضل البعض أن يسميها، فشكلت ملامح نظام جديد له فلسفته وهيكله وآلياته

والمقارنة بين المسافات أو المراحل التى استغرقتها كل ثورة من هذه الثورات تعطى انطباعا عن سرعة التغيرات.
وإذا استعرضنا التحديات التى تقابلها -الجامعة وتحديات العصر... نجد أنه فى بداية القرن الواحد والعشرين ستقابل الجامعة تحديات كجزء من المجتمع وستقابل تحديات كمؤسسة عمادها الأساسى هو البشر ويجمع المفكرون أن التحديات الأساسية ستواجه مختلف دول العالم على اختلاف درجات تحملها وتأثرها بهذه التغيرات وهى:

أولا - الانفجار السكانى:

لاشك أن معدل الزيادة فى سكان العالم فى زيادة مضطردة وأن عدد سكان العالم يتضاعف على فترات تضيق مساحتها من جيل إلى جيل ومن المقرر أو المحسوب أنه حتى عام ٢٠٢٥ سنزيد عدة بلايين من البشر على هذا الكوكب و٩٥٪ من هذه الزيادة ستتركز فى الدول النامية، وبالتالى فإن هناك تهديدا مباشرا للدول النامية وإن الانفجار السكانى موجه لنا كدولة نامية وما لم نضبط هذا الانفجار السكانى فى بلادنا فإن هذا كفيل بالتهام كل عوائد التنمية وتهديد كل المنجزات التى يمكن أن نحققها فى هذه الفترة.
ما هو السبيل إلى ضبط هذا الانفجار السكانى وتلافى أخطاره؟ تلك المشكلة تواجه المجتمع المصرى بصفة خاصة كما تواجه أجزاء أخرى من العالم.

ثانيا - تحدى البيئة:

لاشك أنكم قد تابعتم باهتمام ما يحدث فى أجزاء متفرقة من العالم من كوارث بيئية أشهرها فى المدى القصير كارثة تشير نوبل وما نتج عنها من آثار وصلت إلى أجزاء بعيدة عن مكان الحادث الأصلى.. وهناك أخطار تحيط بالبيئة نتيجة استعمال التكنولوجيات المختلفة خصوصا التكنولوجيات النووية ... أو نتيجة سواء استخدام التكنولوجيات القائمة أو نتيجة التخلف فى بعض البلاد، وإذا كانت ثورة المعلومات والاتصالات قد هدمت كل الحواجز والسدود فإن أحد آثارها السلبية أن هذا العالم لم يعد فيه مكان آمن من أى حدث يحدث فى مكان آخر، ولم يعد فى مقدور أحد مهما كان غناه ومهما كانت قوته أن يقابل آثار الفقر المدقع أو المجاعة أو أى كارثة بيئية أو اختلال خطير فى الأمن يبعد عن مكان آخر، ولم يعد فى مقدور أحد مهما كان غناه مهما كتانت قوته أن يقابل آثار الفقر المدفع أو المجاعة أو أى كارثة بيئية أو اختلال خطير فى الأمن يبعد عن مكان وطنه بآلاف الأميال. تلك حقيقة مستقرة وبذلك فإن ما يحدث من أخطار تحيط بالبيئة فى أى مكان فى العالم تعنينا فى المقام الأول لأننا معرضون مثل غيرنا لهذه الأخطار وبعض هذه الأخطار قد لا يكون نتيجة سوء الاستخدام أو نتيجة عدم الدراية فى بعض الأحيان ولكن نتيجة تغيرات بيئية أو نتيجة تغيير نوع الحياة أو نمط الحياة.
فالمراقبون لدرجة حرارة الأرض فى القرن الماضى والحالى يجدون أن هناك زيادة مضطردة فى درجات الحرارة. وهناك حسابات علمية تقدر أن هناك ارتفاعا متوقعا فى حرارة الأرض يتراوح بين درجة ونصف إلى ٤ درجات فى القرن القادم، وهذا كفيل بارتفاع مياه البحر وإذا ارتفعت مياه البحر مترا واحدا فالآثار التى تترتب على هذا

الارتفاع تشمل غرق من ١٢ - ١٥٪ من أرض الدلتا والأراضى الزراعية وتشريد ما يقرب من ١٠ ملايين مواطن . وهناك عشرات من الأمثلة على التغيرات التى يمكن أن تحدث فى البيئة وعلى آثارها الخطيرة على المجتمع.

ثالثا - تحدى النمو الاقتصادي:

أيضاً التحديات التى يجب أن يقابلها النمو الاقتصادى ولابد أن يكون هذا النمو زائداً عن الزيادة السكانية ولعلنا قد استمعنا إلى السيد الرئيس فى عيد العمال حينما طالب بأن يزيد النمو الاقتصادى حتى يصل إلى ثلاثة أضعاف الزيادة السكانية حتى نستطيع أن نفى بما وعدنا به المواطنين من البدء فى مرحلة الانطلاق والرخاء ، وتلك مسألة تحتاج إلى جهد كبير وإلى تغيير وإلى إرادة قوية لكل المواطنين.. تلك مسألة لا تختص بالحكومة فقط ولا بقطاع الإنتاج وحده إنما تختص بكل المواطنين كما تختص بسلوك المواطنين وبإرادة قومية يجب أن نصمم على بلوغ هذا الهدف.
وبالرغم من الإصلاح الاقتصادى الذى حدث فى مصر فإن المواطن العادى لازال ينتظر حلول فترة الانطلاق والرخاء. ولازالت المسافة أو الفجوة بين معدل الزيادة السكانية ومعدلات النمو الاقتصادى ضيقة ولا تفى بحاجة هذا الوطن وطموحاته النبيلة.

ذلك تحد يفرض نفسه على المجتمع ويضع علينا جميعا مسئوليات خطيرة كيف نحقق النمو الاقتصادىَ اللازم لنحقق طموحات الناس؟

رابعاً - تحدى التكنولوجيا:

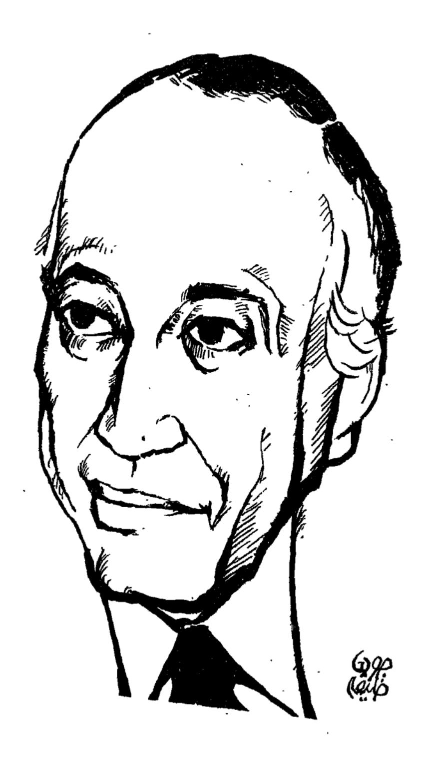
قد نفاجأ أن الموارد المتاحة لإطعام البشر لا تكفى لإشباع احتياجات المواطنين. ولقد استطاعت دول أخرى وبعضها دول نامية أن تحقق زيادة كبيرة فى معدلات إنتاج بعض المحاصيل عن طريق استعمال تكنولوجيات جديدة فى هذا الشأن واستطاعت أن تحل مشكلات قديمة ومعقدة بتكنولوجيا مستحدثة هى التكنولوجيا الحيوية، ولازلنا فى هذا المجال فى مصر فى مرحلة البحث والتجارب المحدودة ، ولكننا بالقطع نحتاج إلى طفرة محسوسة نستطيع بها أن ندخل هذا المجال الذى يشكل واحدا من أهم مجالات القرن الواحد والعشرين.

خامسا - تحدى العنف والتطرف والإرهاب:

أصابت تلك الظواهر وطننا كما انتشرت فى بقاع أخرى من العالم وهى ناتجة عن أسباب كثيرة أهمها حالة الاغتراب والضياع التى يحس فى إطارها بعض الناس بالحاجة إلى الهروب للماضى فى صورة التطرف الدينى أو بالهرب إلى الخيالات فى صورة الإدمان أو بالهجرة من أوطانهم هروبا أو يأسا أو بالتخلص من الحياة ذاتها حياة الآخرين أو حياة من يقومون بهذه الأعمال .. هى إذن هجرة زمانية بنتيجة غربة مكانية وإحساس بالعجز تجاه مجتمع لم يتفهموه .. وتجاه ظروف لم يستطيعوا التغلب عليها ، ويقف على البعد من يتربص بهذه الفئات .. من يحرض .. ومن يستثمر ... ومن يدبر .. ومن يوجه لاختراق المجتمع وعلى

وجه التحديد تهديد الأمن القومي.
هذا الخطر لا ننفرد به ولكنه ظاهرة عالمية لأننا في بلد نام يحتاج إلى استثمارات عالية تحتاج إلى الاستقرار الذي هو أساس هذه الاستثمارات .. بلد يحتاج إلى سياحة تشكل أهم موارده المستقبلية التي يمكن أن تمد الاقتصاد القومي بدخل كبير وهذا الخطر يهدد طبيعة الشعب الذي عرف بالوسطية والعقلانية والتسامح والإنسانية على مر الأجيال.
أمامنا أيضاً منافسة إقليمية وعالمية لأننا في ظل ثورة الاتصالات وفي ظل ثورة المعلومات .. وفي إطار تحرير التجارة .. وفي إطار تزايد النفوذ الدولي على القرار الوطني في أي دولة نجد أنفسنا في مواجهة عالم يشكل قرية كونية صغيرة تخضع لقانون العرض والطلب، تشكل سوقا واحدة والفيصل في هذا السباق هو القدرة التنافسية لأي بلد في مواجهة أطراف أخرى ،، ولا نستطيع أن ندخل هذه المنافسة إلا بخبرات وقدرات متميزة تنافس الخبرات والقدرات التي يتمتع بها أبناء الدول الأخرى، والقول بإنه يمكن أن ننغلق على أنفسنا أو نتقوقع داخل حدودنا قول ترفضه الحقائق العلمية التي تتصل بالمرحلة التي نعيشها ، وأنا أقول لكم بعض الأمثلة:

(*) في مرحلة قيل عنها أنها مرحلة بطالة مقنعة يكفينا أن نستعمل بعض التكنولوجيا المبسطة أو ندخل في بعض الصناعات الخفيفة وأن نعتمد على الإيدي العاملة المتوفرة بكمية كبيرة ولكننا لا نستطيع أن ننافس مجتمعا يعتمد على التكنولوجيا المتطورة.. كما لا يمكن أن نغفل مواجهة تكنولوجيا متقدمة .. نحن ننتقل من مجتمع يعتمد على قوة العمل وقوة العضل إلى نظام اقتصادي يعتمد على قوة العلم وقدراته فالإنتاج الذي كان في الثورة الصناعية يعتمد على اقتصاد الوفرة يختلف عن الإنتاج في ظل الثورة الثالثة التي تعتمد على اقتصاد السرعة.. لأن طبيعة التغيير الذي حدث في العالم يجعل دورة الإنتاج تتغير في فترات قصيرة جدا ونوعية أذواق المستهلكين ومتطلباتهم تتغير من سنة إلى أخرى ومن شهور إلى شهور أخرى، وبالتالي فإن الإنتاج في الموجة الثالثة هو إنتاج مفصل لمجموعة معينة من المستهلكين في موجات قصيرة تتغير بعد حين إلى نوعية أخرى في مواجهة أسواق قد تغيرت وهذا يعتمد على نظام هائل للمعلومات ونظام هائل للتسويق ومرونة غير مسبوقة في نمط الإنتاج وفي تغيير الهياكل ووسائل الإنتاج ولا نستطيع أبدا أن نواجهه بقوة عمل جاهلة أو نصف متعلمة. إن العلم أصبح الآن يشكل الجزء الهام والحاسم في رأس المال وكما أن المعلومات أصبحت تقلل من الاعتماد على رأس المال وتقلل الاعتماد على الأيدي العاملة.
ولعلنا نسوق مثالا واحدا على استخدام الإنسان الآلي في صناعة السيارات... عندما زرت اليابان كانت هناك وفود من أوروبا وأمريكا تتفاوض مع اليابان لتقلل من عملية التصدير للسيارات اليابانية لأوروبا وأمريكا ولم تفلح.. كل دولة تبحث عن مصلحتها وهي تصدر ما يتفق مع هذه المصلحة .. اليابان أدخلت الإنسان الآلي في صناعة السيارات وتبلغ أعداد الإنسان الآلي سنة ١٩٨٨ المتوفر في الجيل الثالث ٢٨٠ ألف إنسان آلي منهم ١٧٦ ألف موجودون في اليابان و٤٨ ألف في أوروبا ، و٣٣ ألفا في أمريكا، و٢٣ ألفا في باقي دول العالم... إذن ٦٣٪ من أعداد الإنسان الآلي موجود في اليابان وحدها ..



د. حسين كامل بهاء الدين

هذا الإنسان الآلى استطاع أن يخفض زمن الإنتاج إلى الربع وتكلفة الإنتاج إلى الثلث.

وعليه ، لم تصبح هناك جدوى من المنافسة بين الصناعات الأوربية والأمريكية مع الصناعة اليابانية، اليوم أمريكا تلجأ إلى خيارات استعمال القوة أو الضغط السياسى أو محاولة فرض عقوبات على اليابان لمحاولة وقف هذا السبق فى صناعة السيارات... وهى حالة تتكرر فى مجالات أخرى كثيرة.

إذن لا يمكن فى ظل هذه الموجة الثالثة القول إنه يمكن الاعتماد على العمل أو اليد العاملة الرخيصة أو اليد العاملة نصف المتعلمة وأن هذا يمكن أن يعطينا وفرة أو ميزة تنافسية يمكن أن نعتمد عليها.

المثل الثانى هو مثل مؤلم:

(*) حرب الخليج هى معركة بين جيشين جيش ينتمى إلى الموجة الثانية وجيش ينتمى إلى الموجة الثالثة، ٩٦٪ من القوات الأمريكية التى اشتركت فى حرب الخليج من خريجى الجامعة وكما قال أحد المحللين إن جيش التحالف أجرى عملية جراحية دقيقة فى مخ الجيش المقابل شل حركته قبل أن تبدأ المعركة ولم يستوعب قادة العراق أن هناك شيئاً قد حدث فى العالم ، تصوروا أن عندهم جيشا لديه ٤ آلاف أو ٦ آلاف دبابة وأن لديهم قوات هائلة من الحرس الجمهورى. تصوروا أنهم سوف يصدرون الجنود الأمريكيين فى جوالات لقد ظلوا هم أهل أم المعارك وأبطال استعمال الشعارات أو العنتريات وتصوروا أن بإمكانهم أن يرجعوا بالتاريخ إلى الوراء.

وطبعا لم تكن هناك حرب بالمعنى المفهوم .. القذائف الموجهة من مئات الأميال تصل لتصيب الأهداف على بعد نصف متر أو عدة سنتيمترات من الهدف المقرر لها دون أن تصيب أى جزء آخر وكما نشرت مجلة نيوزويك أن المعركة تم رؤيتها من قبل على الكمبيوتر ولذلك حسمت المعركة قبل أن تبدأ وهذا يدل على أننا فى محنة فى مواجهة عصر جديد لا نستوعبه ويجب أن نعرف لغته .. ويجب أن نعرف آلياته ... ويجب أن نستعد له.

إن المنافسة على مستوى العالم اليوم تقوم على حرية الاختيار إذ لا نستطيع فى المستقبل أن نفرض حماية على المنتجات وفى النهاية جميع دول العالم اليوم تدخل سوقا واحدة والدول كلها تدخل هذه السوق فى تنافس تحكمه القدرة التى يتمتع بها أى شعب والقدرات التى يتسلح بها أفراده والتى تنعكس على إنتاجية هذا المواطن.

وعلى المستوى الإقليمى هناك دول تقف أمامنا لابد أن نعمل لها حسابا .. دول أكثر قوة أكثر علما وأكثر تقدما . وإذا كنا لانزال فى مجالات معينة نشكل السبق الثقافى والحضارى إلا أنه لابد أن نصارح أنفسنا بأن هناك تغيرات قد حدثت فى هذه المنطقة - إن إسرائيل فى هذه المنطقة لديها التكنولوجيا المتقدمة الموجودة فى أرقى الولايات بأمريكا.

أمامنا بعض دول الخليج وقد استوردت تكنولوجيا متقدمة وكونت كوادر وشيدت مؤسسات علمية وطبية وصناعية وزراعية متقدمة..

أمامنا تركيا... أمامنا المغرب هذه الدول كلها تشكل دولا منافسة لنا فى هذه

المنطقة التى كنا قد تعودنا على الريادة المطلقة فيها بل أنه أبعد من ذلك هناك التنافس مع كل دول العالم لأنه فى ظل هذه الحرية غير المسبوقة فى المجالات التجارية لابد أن نتنافس جميعا على أسواق العالم.

خامسا: تحدى زيادة النفوذ الدولى على القرار الوطنى

أيضاً تحد آخر يتصل بقدرتنا على القرار الوطنى المنفرد .. اليوم مصر وكل دول العالم تتعرض لازدياد النفوذ الدولى على القرار الوطنى، نراه فى البنك الدولى وصندوق النقد الدولى ونراه فى معاهدة منع انتشار الأسلحة .. نراه فى اتفاقية "الجات"... نراه فى مؤتمرات حقوق الإنسان ... نراه فى قرارات الأمم المتحدة التى تتعلق بالمسائل المختلفة ونراه فى الرأى العام العالمى ومن يقفون وراءه كل ذلك نراه مؤثرا على الإرادة المحلية لأى دولة من دول العالم.

الحمد لله أننا دولة نعتز فيها باستقلالنا وحرية قرارنا ولكننا لا نستطيع نتجاهل حقائق الحياة التى نعيشها فى هذا العصر .. لابد أن نعمل حسابا لهذا التزايد المضطرد فى النفوذ الدولى.

سادسا - تحدى الاحتكارات الدولية:

مصر تحتاج إلى مستثمرين وقد طرحنا مشاريع وطلبنا من كل دولة محبة للسلام أن تعطينا المستثمرين، إنما طبيعة الاستثمارات الموجودة هى فى العادة فى إطار احتكارات عالمية من أكثر من دولة .. هذه الاحتكارات ذات الصفة الدولية أو التى تضم عدة جنسيات ارتباطها الوطنى أو ارتباطها الجغرافى أو ارتباطها الأخلاقى بأى شىء ولأى شىء ضعيف، طبيعة التكتلات أو المنظمات أنها تتخطى كل الحواجز الوطنية والجغرافية والأخلاقية فى بعض الأحيان لتحقيق المكاسب المادية التى تريدها وهى تنظر إلى مصلحتها الاقتصادية البحتة دون أى اعتبارات أخرى وعلى قدر حاجتها للامتيازات يمكن أن تنتقل فى أى وقت إلى بلد آخر فيها ميزات أحسن...

الاستثمارات فى هونج كونج لو تصورنا أن هونج كونج لم تصبح هى الدولة الأكثر رعاية لمصالح المستثمرين أو الميزات وليكن مثلا سنغافورة سوف تعطى ميزات أكثر، فإن الاستثمارات والمؤسسات فى تلك الحالة سوف تنتقل بدورها فجأة إلى مكان آخر وتترك الدولة التى كانت موجودة فيها ويحدث فى هذه الدولة فراغ أو خلخلة تمس اقتصادها واستقرارها.

وهذا هو خطورة الاعتماد على الاستثمارات الأجنبية دون قاعدة من القدرة الذاتية.

سابعاً - التحدى الأخلاقى والتمسك بالقيم والمبادىء:

لا يمكننا أن نتغافل أو نتجاهل هذه الحقائق العالمية، العالم كله يدخل الاستثمارات بالحجم الذى يريد أن

يتسابق عليه، وإذا لم يعزز هذا بالقدرة الذاتية التى تستطيع أن تملأ الفراغ فإن الدولة التى تعتمد فقط على الاستثمارات الأجنبية تعرض نفسها لأخطار غير محسوبة يمكن أن تنشأ فى حالة هروب هذه الاستثمارات بعد أن تجد لها ميزة نسبية أكبر فى بلد آخر وتنتقل فجأة دون مقدمات.

هل أعددنا العدة لذلك؟

وأضيف أنه نتيجة تزايد النفوذ الدولى فإن التناقض تحكمه القدرة التى يتمتع بها أى شعب والتى تنعكس فى إنتاجية المواطن وقوته الاقتصادية. اليوم أيضاً نتيجة تزايد النفوذ الدولى ونتيجة تزايد الماديات التى نتجت عن الثورة التكنولوجية وثورة المعلومات وثورة الاتصالات فإن المواطن العادى أو المؤسسة العادية يضعف فيها الاعتماد على الدولة التى ينتمى إليها وأيضاً هناك نوع من الاستقلال غير المسبوق يهدد الانتماء الوطنى فى بعض الأحيان مع غلبة الحياة المادية الشديدة، وسيطرة التكنولوجيا على الحضارة ، وتأثيرها على القيم فى المجتمع.

ونحمد الله أن مصر لها قيمها الأخلاقية، ومبادئها وطباعها وهى من عوامل الاستقرار التى نتمسك بها وتعطى لنا قوة فى مواجهة التفكك الاجتماعى نتيجة التكنولوجيا وسيطرة المادية على قيم المجتمع.

وإذا بحثنا عن كيفية مواجهة هذه التحديات الجديدة فإن التعليم هو الطعم الواقعى أو التحصين ضد التطرف الدينى .. التعليم هو الوسيلة الأكثر تأثيرا على رفع القوة التنافسية لدى الدولة ... وهو الذى يسلح المواطن بالخبرات والقدرات وهو الذى يؤدى إلى القوة الاقتصادية الأكثر تأثيرا فى القرن القادم.

التحديات التى تواجه الجامعة

الجامعة تدفع المجتمع للتقدم وأى دولة تقدمت كان لجامعاتها الآثر فى هذا التقدم .. إن أمامنا تحديات تتعلق بالمنافسة بين الجامعة والزمن الذى نعيش فيه ولابد أن نصارح أنفسنا أن هناك مجالات قد تخلفنا فيها .. وهناك منافسة بين الجامعات المحيطة بنا والجامعة المصرية وتتعلق بقدرة الجامعة وتحديها للتغيرات التى تحدث فى العالم ومدى تأثيرها على شكل وأسلوب العمل بها وعلى سير النظام الجامعى، هذه التحديات مطروحة أمام الجامعة كمؤسسة تهدف إلى تمكين الشباب من التفكير العلمى وحل المشاكل وإطلاق قدراته إلى أقصى درجاتها لكى يقابل الفرص أو المشاكل التى يتعرض لها والجامعة مؤسسة تعليم مسئولة عن نقل القيم الحضارية من جيل إلى جيل وكما أنها مسئولة عن تنمية المجتمع الذى نعيش فيه.

هى إذن مسئوليات خطيرة تقوم بها الجامعة ولا نستطيع أن نقف ولابد أن نتقدم . إن هناك علاقة واضحة بين الجامعة والتقدم والنمو الاقتصادى وبين التعليم العالى ونسب النمو الاقتصادى ولدينا بعض الاحصائيات التى تمثل هذا: نسبة التعليم العالى فى كندا ٦٤٪ أمريكا ٦٣٪ فلندا ٦٢٪، اليابان ٥٣٪، مصر ١٩,٥٪. إسرائيل قاربت على الـ ٤٠٪.

واضح جدا أن اليابان وأمريكا تخرجان ضعف عدد الناس الذين يتخصصون فى

التكنولوجيا طبقا للإحصائيات.
فى بريطانيا نسبة المديرين ذوى المؤهلات العالية فى المراكز القيادية لا تزيد عن ٢٥٪ مقارنة بأكثر من ٨٠٪ فى اليابان وأمريكا.. وطبقا لأحد المفكرين الإنجليز كان يتوقع أنه بعد الحرب العالمية كان من المنتظر أن تتبوأ انجلترا المكانة العظمى فى الاقتصاد العالمى نظرا للاكتشافات العظيمة التى سبقت بها بريطانيا كالكمبيوتر والمضادات الحيوية والأشعة المقطعية ... إلخ إلا أن البريطانيين لم يستطيعوا أن يترجموا هذه الاكتشافات إلى إنتاج وتطبيق تكنولوجى وإلى قوة اقتصادية .. حتى المرشح لرئاسة وزراء بريطانيا يقول ليس أمام بريطانيا لكى تستعيد مكانتها كدولة عظمى إلا أن تقوم بإصلاح جذرى للتعليم.

هل شكل الجامعة سيظل كما هو؟!! وهل يمكن فى القرن ٢١ أن توجد جامعة بها مذكرات وكتاب مقرر... ويظل التعليم عندنا مبنياً على أستاذ محاضر وطلبة مستمعين ليس لهم رأى؟ العالم كله اليوم يتجه إلى التعليم بصفة عامة ، والتعليم الجامعى بصفة خاصة هدفه إثارة القدرات الكامنة فى الإنسان كى يفكر ويطلق طاقته لمقابلة التحديات فما مدى اسهامنا ونجاحنا فى تحقيق كل ذلك؟.. هل يمكن أن نحققه فى ظل الوضع الحالى.. وهل يمكن ذلك فى ظل المناخ السائد؟!!

فى القرن القادم سوف تندثر مهن وحرف وتنشأ تخصصات ومهن وأنشطة جديدة لم تكن معروفة من قبل ، إذن الموجة الثالثة تعتمد على إنتاج السرعة وتكثيف المعرفة فشكل المجتمع وطريقة إعداده تتغير بسرعة كبيرة.

فهل أعددنا أنفسنا لهذا التغيير؟!!

مثلا صناعة الكمبيوتر تنشأ بجانبها مائة صناعة لإعداد البرامج والأنشطة المرتبطة بها . هل يمكن أن تنفصل عن متطلبات المجتمع وضروريات التغيير؟
هذا رسم بيانى عن تغيير المهن سنة ٢٠٠٠
المهندسون نسبة الزيادة ٧٥٪. تخصصات تقنية ٦٠٪ السكرتارية ١٠٪ المهن اليدوية ستقل بنسبة ٤٠٪. العمل العادى سيقل بنسبة ٣٠٪ . وهذا شكل التغيير وفى ظل التعليم عن بعد وفى ظل الكمبيوتر وفى ظل قدرة أى إنسان على امتلاكه وفى ظل انسابية موجودة لابد أن نوفرها لأناس يريدون أن ينتقلوا مباشرة من تعليم المدارس إلى أو من سوق العمل ويريدون التعليم الجامعى لابد أن ينصهروا فترة فى العمل ثم يعودون مرة أخرى إلى تخصص آخر أو تخصص جديد لأنه من المحتمل أن الإنسان سيضطر إلى تغيير تخصصه مرة أو عدة مرات.
وهل التعليم اليوم بهذا الحد القاطع بين الإنسانيات وبين العلوم موجودا؟ هذه إحدى السلبيات الخطيرة اليوم وعلى ذلك بدأ أناس كثيرون فى العالم يركزون على العلوم دون الإنسانيات وهم ينقصهم بعد خطير يؤدى إلى خلل فى شخصيتهم وفى خططهم والبعض الآخر من الذين ينحصرون داخل جانب إنسانى بحت قد لا يستطيعون أن يتكيفوا مع التكنولوجيا العلمية التى سوف تفرض عليهم فى هذا المجتمع .
وهو أمر قد راعيناه فى قانون الثانوية العامة الجديدة فالطالب الذى يختار

مجموعة العلوم الإنسانية عليه أن يأخذ علما على الأقل من العلوم الطبيعية أو العلمية والعكس صحيح أيضاً حتى تتكامل الشخصية وتتكامل المعرفة.

سؤال آخر : فترات التعليم الجامعى هل تظل كما هى وهل ستعتمد على السنين الدراسية العادية أم ستتجه إلى نظام الساعات المعتمدة أو إلى المقررات المتخصصة فى احتياجات معينة لم تكن موجودة بالفعل؟.

وهل المكان التعليمى سيظل المدرج الجامعى أو المعمل الجامعى أو سينتقل إلى بيت كثير من أفراده أناس يتجهون إلى الجامعة فى فترة من حياتهم أو إلى خدمة جامعية؟ وهل سنضطر إلى إيصال الخدمات الجامعية إلى المستهلك فى أماكن أخرى غير حرم الجامعة.

هذه هى التساؤلات المطروحة؟

المجلس الأعلى للجامعات كان سباقا فى قرار إدخال اللغة الأجنبية كمقرر إجبارى فى جميع كليات الجامعة والمجلس الأعلى للجامعات كان سباقا فى إدخال مادة الكمبيوتر وأيضاً مقررات التسويق وإدارة الأعمال والتخصصات التى ظهرت وبعض الإنسانيات التى تم إدخالها فى الكليات المختلفة.

وقد طلبت من الدكتور مفيد أن يدخل دراسة القانون فى مناهج التعليم الأساسى لأن كل واحد منا سواء فى الطب أو الهندسة أو التجارة لابد أن يعرف الإطار القانونى الذى يعمل فيه وواجباته وحقوقه القانونية فى المجال الذى يعمل فيه وهذه مسألة لابد أن نراعيها فى المستقبل ولابد أن نعرف النظم السياسية والاجتماعية والمالية والقانونية العالمية إذا كنا كلنا متجهين إلى نظام عالمى لكى نستطيع أن نعمل فى إطاره بذكاء ولابد أن نعرف قواعد التعامل فيه و... هذه المسائل تفرض علينا أن نطور أنفسنا.

ولحسن الحظ فإن لدينا فى هذه اللحظة مجموعة من أفضل رؤساء الجامعات كما بدأت المسائل فى المجلس الأعلى تأخذ طابع دراسة المستقبليات.

ولقد كنا مستغرقين فى بحث المسائل التفصيلية ونسينا المنوط بنا من وضع الاستراتيجيات والنظم الأساسية وبدأنا نتجه إلى دراسات المستقبليات وبدأنا نبحث كيف نطور الأداء الجامعى من حيث اللغات الأجنبية والكمبيوتر والتسويق وقد آن الأوان لكى نعمل نوعا من التطوير . وغدا ستشكل لجنة لتطوير الأداء الجامعى على رأسها د. سليمان حزين وهذه اللجنة ستكون مسئولياتها تقويم الأداء الجامعى ويشترك مع اللجنة قيادات الجامعة لوضع الأسس التى يقوم عليها التطوير، وهذه اللجنة لا تخضع لاعتبارات شخصية كما سوف تدرس نوعية الخدمات ... والمنشآت الجامعية ... ونوعية استعمالها ورعايتها ... وهل هى مستعملة بالقدر الكافى وهل هى مستعدة للقرن القادم وكيفية استغلالها الاستغلال الأمثل ... مثل هذه الطاقات لابد من حسن استخدامها .. ونوعية الأستاذ الجامعى .. ومدى إسهامه فى خدمة المجتمع...

ومدى اسهامه فى تطوير الأداء الجامعى وفى الصناعة وفى خدمة البيئة والمجتمع ... قيمة الأستاذ على المستوى الدولى ومدى إسهامه فى المؤتمرات الدولية والعلمية والمؤسسات الدولية سواء كباحث أو محكم أو عضو .. ومدى الجوائز الدولية الحاصل عليها ... ونوعية الامتحانات التى تجرى وجديتها وسريتها .. وأسلوب الترقى ومدى تطبيق

الجامعات لمواد قانون تنظيم الجامعات ... وعقد مؤتمرات الأقسام والكليات .. وخطط الدراسة .. وخطة البحث العلمي على مستوى القسم والكلية ... إلخ. وهناك ٢٠ أو ٣٠ عنصرا تستعد اللجنة لبحثها ونحن متفقون على أن جزءا من التمويل المخصص للجامعات سوف يخصص للجامعات المتميزة وسيرتبط التمويل بنتائج التقويم وهذا سيؤدى إلى حالتين:
١- إثارة المنافسة بين كل الجامعات.
٢ - تنشيط آليات الحساب الداخلي للجامعات طبقا للقانون. وهذا فى النهاية لمصلحة الجميع ففى كل مكان هناك العاملون المجتهدون ، وهناك الخاملون الكسالى وحاليا عندنا قانون للجامعات وهو من أفضل القوانين ويعطى السلطة الحقيقية لمجلس القسم ومجلس الكلية ومجلس الجامعة والرؤساء هم المنوط بهم تنفيذ قرارات المجالس والتى لها القدرة على محاسبة المخطىء والمهمل والمتكاسل ولكنها لا تفعل الآن.

* حاليا يتساوى عندنا الذين يعملون والذين لا يعملون مما يترتب المفارقة بين العاملين وغير العاملين مما يعطى نتائج تؤثر على كيان الجامعة وعلى تقييمها .. لكن فى ظل نظام التقويم الجديد فإن مجلس القسم سوف يحاسب الذين لايعملون ومجلس الكلية ومجلس الجامعة سوف يحاسب الذين لايعملون وسوف يكون كل أستاذ حريصا على الجامعة وعلى مكانتها العلمية.

عندنا مشكلة أساسية وهى مشكلة التمويل وينعكس على المرتبات وعلى الأجهزة والمعامل والمهمات الموجودة بالجامعة وعلى نوعية الأبحاث ، وفى ظل هذا الازدياد المضطرد فى دعم الدولة للجامعة لا تستطيع الدولة أن تتخلى عن هذه المسئولية.

فى الحقيقة فلقد قصرنا فى حق أنفسنا جميعا ولم نستثمر هذه الإمكانيات الهائلة وعلينا أن نتجه إلى نظام العقود التى تجرى مع وحدات الإنتاج فى الصناعة أو الزراعة أو التجارة لحل مشكلات هذه الوحدات وتطويرها أو تطوير الاكتشافات التى يمكن أن تحدث طفرة فى الإنتاج وفى مجالات كثيرة لم نستثمرها بالقدر الكافى .. المسئولية ترجع إلى الأساتذة أنفسهم لابد لنا أن نطور التعليم الجامعي ... وهى مهمة أساسية لكن علاقتنا بالمجتمع لها ثلاثة مجالات أساسية فهى:

أولاً: تستطيع الجامعات أن تخدم وترفع من شأنه وفى نفس الوقت تقدم خدمات مباشرة مثلا كليات الهندسة تستطيع أن تقدم خدمات فى الإنشاءات والأبنية ،كلية التجارة تستطيع أن تقدم خدمات في المحاسبة وفى دراسات الجدوي، كليات العلوم تستطيع أن تقدم خدمات فى التحليل أو غيرها ومن خلال الخدمات التى تقدمها للغير بمقابل مناسب تستطيع الجامعة أن تمول نفسها بنفسها.

ثانياً: هناك أيضاً عقود بحوث فى وحدات الإنتاج والصناعة والزراعة لحل مشكلة هذه الوحدات أو تطويرها ، ولكى أكون صريحا معكم فإن المسئولية مشتركة فوحدات الإنتاج لا تعرف ماذا تقدمه الجامعة من خدمات وأن أساتذة الجامعة لا يعرفون المشاكل التطبيقية فى الإنتاج كما أنَ على الأساتذة أن يتفاعلوا مع المجتمع ولا يكونوا فى أبراج عاجية.

أساتذة الجامعات عليهم أن ينزلوا إلى مواقع الإنتاج وليس عيبا أن يتعلم الأستاذ حتى من تلاميذه فكم منا فى مراحل مختلفة تعلم من سؤال طالب أو من مشكلة أثارها الطلاب.

لابد أن يتصل الأستاذ الجامعى بالمشاكل

العلمية فى مجال تخصصه حتى يمكن تطوير الإنتاج كما سيؤدى ذلك إلى ازدياد ثقة المسئولين فى الجامعة وقدرتها على حل مشاكل الإنتاج والمجتمع، فالتباعد الموجود خلق نوعا من عدم الثقة أو عدم الألفة بين مواقع الإنتاج والجامعة.

ثالثاً: ولقد تطورت نظم الإنتاج تطورا كبيرا وهو ما قد يؤدى إلى إلغاء تخصصات قائمة وإنشاء تخصصات أخرى وكل المجتمعات المتقدمة لها نظام قومى لإعادة التدريب.

والدولة التى لا يوجد فيها نظام قومى للتدريب وإعادة التدريب تصبح مهددة بالتخلف والجامعة هى المؤسسة المؤهلة لقيادة هذا النشاط.

إذن لابد أن نتوقع كل هذه المهام وأن نستعد لها كجامعة وعلينا أن ننظم دورات تدريبية على نطاق المجتمع كله فى مجالات لم نتعود عليها كثيرا لكنها ستفرض علينا ولايمكن لنا أن نتعامل معها كمسائل طارئة على الحياة اليومية.

وهذه المجالات الثلاثة تقتضى أن تنشأ بالجامعات وحدات لتسويق الخدمات الجامعية، وهذا ما اتفقنا عليه فى المجلس الأعلى للجامعات، وفى اجتماعات رؤساء الجامعات.

لابد أن ننزل كأساتذة إلى المجتمع ونرى أوجه القصور فيه ونعمل على مواجهتها من واقع إحساس عميق بالمسئولية وأن نتطلع إلى المستقبل، وأن نكتشف التغييرات التى ستحدث فى المجتمع خاصة فى طبيعة هيكل القوى العاملة التى قد تؤدى إلى زيادة تخصصات ونمو تخصصات أخرى واندثار تخصصات نهائيا وظهور تخصصات جديدة لم تكن معروفة من قبل.

تلك كلها واجبات جديدة على الجامعة وعلينا أن نغير من أسلوب العمل فى الجامعة فى القرن الواحد والعشرين فوظيفة الأستاذ الجامعى هى وظيفة المايسترو والذى يقود فرقة موسيقية .. وهى وظيفة الموجه الذى يطلق الطاقات الكامنة فى الطلاب... وهى وظيفة المصحح الذى يعمل نوعا من التوجيه للأنشطة المختلفة النابعة من الطلاب أنفسهم ومساعدتهم على اكتشاف أنفسهم ومساعدتهم على خلق الفرص وعلى مجابهة المشاكل التى قد يتعرضون لها.

هذه مسئولية لا تتحقق بالنمط الحالى الذى يستخدم فى الجامعة... لابد أن تسود علاقة أكثر ودا إيجابية وديمقراطية بيننا وبين أبنائنا الطلاب... لابد أن يتأكد الدور الجامعى دور الأستاذ للطلاب .. ولابد أن تتغير أساليب التدريس إلى البحث والترجمة والعمل الجماعى والنقاش الحر.

هذه كلها تحديات لابد أن نستعد لها من الآن ولقد ذكرتها جميعها وقد يعتبر هذا نوعا من الجرأة فأنتم الذين طلبتم أن أتكلم فى البداية على سجيتى وبكل الصراحة ولقد صدقتكم القول وأرجو أن نستعد لمواجهة تلك التحديات لتقود الجامعة مصر إلى مستقبل أفضل.

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته

ملـف

تابع ومتبوع وبينهما التلاميذ

د . شبل بدران

أستاذ أصول التربية - جامعة الإسكندرية

"إن السنوات الخمس التى قضيتها فى منصبى كرئيس للجمهورية جعلتنى مؤمنا تماما بحتمية إعادة النظر فى نظامنا التعليمى ويجب على المربين والآباء والطلاب أن يشعروا مثلى بالسخط على العيوب الكامنة فى نظامنا التعليمى. عليهم أن يسلكوا طريقاً تعليميا غير ذلك الذى انسقنا إليه عميانا بفضل توجيهات جون ديوى.."

(ايزنهاور - ١٩٥٩)

مقدمة:

يشكل التعليم، والتربية فى عالم اليوم، أحد الميادين الرئيسية التى يدور حولها صراع القوى الوطنية والشعبية فى بلدان العالم المتخلف ، وذلك نظرا لما للتعليم والتربية من أهمية بالغة فى تشكيل وعى المواطنين وتكوين شخصيتهم وإدراكهم للعالم ولمعطياته. وعلى الجانب الآخر، للاستقلالية النسبية التى يتمتع بها التعليم كأحد الأبنية الفوقية فى النظام الاجتماعى، واعتباره أداةأيديولوجية ذات فعالية ملموسة فى بث وتكريس قيم وثقافة ومعتقدات السلطة السياسية، والطبقات الاجتماعية التى تحكم وتدير حركة المجتمع.

ومنذ أن نبه كثير من رجال التربية الراديكاليين فى العالم الرأسمالى المتقدم، وكذلك فى العالم المتخلف - التابع - إلى تلك الأهمية، والاتجاهات الفكرية والتربوية تسعى جاهدة نحو التنظير، دفاعا عن مصالحها ومصالح الطبقات والفئات الاجتماعية التى تنحاز إليها ، وتشكل هى بالضرورة طليعتها الثورية . فمنذ أواسط الستينيات ومع اشتداد حركة المد الثورى فى العالم المتخلف، ونهوض حركات التحرر الوطنى وتحقيقا لانتصارات ملحوظة على الصعيد السياسى، ظهر العديد من الدراسات والأبحاث النظرية والامبيريقية التى أخذت تشكك فى قيمة وأهمية التعليم فى ظل المجتمعات الرأسمالية المتقدمة والمتخلفة على السواء . ولقد أوضحت العديد من تلك الدراسات أن التعليم فى تلك المجتمعات يلعب الدور الأيديولوجى المناط به فى تكريس حدة التناقض الطبقى فى تشريب المتعلمين قيم وثقافة المجتمع الرأسمالى، وكذلك فى

إعادة إنتاج العلاقات الاجتماعية. (*)

وفى هذه الدراسة سنحاول إماطة اللثام عن الدور الذى يلعبه التعليم فى مصر حيال هذه القضايا: الوضع الطبقى، تكريس الاصطفائية فى اختيار المتعلمين للأنواع المختلفة من التعليم، وكذلك إفلاس الفكر التربوى التبعى السائد فى مصر منذ أكثر من قرن ونصف من الزمان . وذلك بهدف وضع تصور مرحلى أمام الحركة الوطنية والشعبية فى مصر، لخوض معركة التعليم وفضح دوره، وتبنى وجهة نظر أكثر إنسانية وأقل استغلالا، تدعو فى جملتها إلى تحرير الإنسان المصرى من جميع صنوف القهر والتسلط الواقعة عليه من قبل السلطة السياسية والفئات الاجتماعية الحاكمة.

١- كما يكون المجتمع تكون التربية:

يرتبط التعليم ارتباطا وثيقا بالأوضاع الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، بمعنى أنه ليس هناك تعليم عام مجرد ومنفصل عن ظروفه التاريخية، وقابل لكل زمان ومكان، ولكل البلدان ، وإنما يعكس التعليم الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية والسياسية السائدة فى المجتمع. أى أن التعليم فى مرحلة تاريخية معينة هو ظل للبنية الاجتماعية. بمعنى أن التركيب الطبقى والسلطة يؤثران فى النظام التعليمى لكى يحافظ على هذا التركيب ويعمق فاعلية هذه السلطة، التى تحاول غايتها فى مجالين أساسيين، مجال بنية النظام التعليمى ومجال المضامين الايديولوجية للعملية التربوية.

إن التعليم المصرى وسياسته ليسا عارضين ، ولا مستقلين عن مجال الحياة الاجتماعية ذلك لأنه ليست هناك غايات تربوية بذاتها ، وأن بنية النظام التعليمى ليست انعكاسا لمعايير تربوية وتعليمية بحتة. فإصلاحات التعليم ووضع سياسته لا تنشأ فى زوايا وزارة التربية والتعليم بالاستقلال عن الحاجات الاقتصادية والتركيب الاجتماعى ، وخيارات السياسة العامة للدولة: بل إنها مشروطة وتابعة لجميع هذه العوامل . ويمكن أن نلخص ذلك في التحليل الأخير فيما يلى: "هذا المجتمع صورة عن هذه المدرسة".

إن التعليم بناء، ومضامين، هو فى تفاعل دائم والمجتمع بكامله ومظاهره الاقتصادية والاجتماعية والثقافية والسياسية، وأن النظام التربوى لأى بلد هو فى نهاية المطاف بنية فوقية تتمتع دون ريب باستقلالية نسبية، ولكنها فى التحليل الأخير على مستوى العلاقات الجدلية مشروطة بالبنى الاقتصادية ونتائجها الاجتماعية والسياسية.(١) إن المجتمع المصرى قائم على أسلوب معين فى الإنتاج، وهو أسلوب الإنتاج الرأسمالى التابع، وهو لا يستطيع إلا أن يعتمد سياسة تربوية تتفق وبنيته الاقتصادية، إن التعليم فى مصر قائم فى ظل نظام رأسمالى متخلف وتابع.

وعلى ذلك فإن تحليل النظام التربوى يكون ناقصا، إذا ما اقتصر على المعايير التربوية والسيكولوجية، وحتى الاجتماعية، دون الحجم السياسى.

وليس من الميسور إحداث تغييرات أساسية فى بنية النظام التربوى، دون تحويل وتغيير البنى الاجتماعية، وخاصة في مجال علاقات الإنتاج.

ولا يكفى دون شك القول إن التعليم فى مصر، تعليم قائم فى ظل مجتمع رأسمالى متخلف وتابع، دون تحديده، وتحليله تحليلا كاملا، وأخيرا .ويعنى ذلك ضمن ما يعنى، أن إحدى مهمات التعليم هى إعداد العمال على كافة مستوياتهم لسوق العمل. هنا نجد أن التعليم يميل إلى تحقيق توافق بين هذا الإعداد - خاصة على مستوى إعادة الإنتاج وتوسيع قاعدة القوى العاملة - وبين حاجات القوى الاجتماعية المسيطرة . ويعنى ذلك أيضاً والملاحظة هامة هنا ، أن السلطة ستحاول أن تحقق غاياتها فى إطار مجتمع منقسم إلى طبقات متصارعة ، متعادية، مجتمع يتميز بالتناقض المتفاقم يوما بعد يوم، وبين علاقات الإنتاج الرأسمالى، وحالة نمو القوى المنتجة.(٢) إن استغلال الطبقة العاملة يصدر

دائماً عن فئة اجتماعية متزايدة الأهمية بالنسبة للطبقات الأخرى. إنها قبضة القلة المستغلة والمسيطرة ماليا وصناعيا وحلفائها. وفى ذلك طابع أساسى لعلاقات الإنتاج الرأسمالى عامة، والتابع خاصة.

وباختصار إنه فى مجتمع يتسم بمجافاة العقل وعدم إمكانية الإصلاح، فى مجتمع يقوم على القهر والتسلط والاحتكار ، وبوجه عام ذى نزعة منافية للإنسان، لا يمكن قيام نمط تربوى فعال مهما كانت نوعية المدارس التى تهيؤها القوى المهيمنة، فالذى يقوم بالتعليم فى حقيقة الأمر، ليس القائمين على المدارس ، بل المجتمع بأكمله، وكذلك نوع الحياة السائدة فى هذا المجتمع.(٣) ذلك لأن القوى التى تحتل مواقع السلطة والسيطرة تباشر أساليب متعددة ومبتكرة للحفاظ على سطوتها وقوتها، وتستخدم من أجل تحقيق هذا الأمر كثيرا من المؤسسات السياسية والاجتماعية. وتعد المدرسة أهم هذه المؤسسات الأيديولوجية التى تستثمرها القوى المهيمنة.

وحين يقوم المجتمع على القهر والتسلط يسود نظام تربوى تهيمن عليه القوى الاجتماعية التى تحتل مواقع السيطرة الاقتصادية والسياسية، وتمتاز هذه التربية بأنها تبقى وتستمر بواسطة تحويل الواقع المعاش إلى أسطورة، وتخفى حقائق معينة، وتلغى الابتكار والإبداع وتخضع وتذل الآخرين. وبذلك تحول دون اضطلاع الناس بمهمتهم الوجودية والتاريخية فى أن يصبحوا بشرا بمعنى الكلمة.(٤)

ومن أجل ذلك كله فإن التربية ليست محايدة سياسيا، ولا الثقافة لتى تعمل المدرسة على نقلها وإعادة إنتاجها، لأن التربية تتم وتجرى فى مؤسسات تقام وتدار بواسطة هؤلاء الذين يحتلون مواقع القوة والسلطة لخدمة هؤلاء المهيئين لتوارث هذه المواقع، لتدريب كل طفل على قبول موقعه الاجتماعى والطبقى المحدد سلفا، ذكرا كان أم أنثى، غنيا أم فقيرا ، عاطلا أم عاملا، باختصار شديد ، فإن المدارس تعمل بمثابة قنوات شرعية لسوق العمل. بانجازها هذه المهمة يكون كل طفل قد تم إعداده لقبول تبعات نجاحه أو فشله ومكانته الاقتصادية المزمعة، يتعلم الطفل أن من حق أبناء الأطباء أن يكونوا أطباء ، ومن حق أبناء رجال الإدارة والأعمال أن يتبوءوا مثل هذه المكانات، ويتعلموا أن من الطبيعى أن يصبح أبناء العمال وبناتهم عمالا ، وأن يعانى أبناء العاطلين وبناتهم من البطالة مثل آبائهم.(٥)

وعلى ذلك ، فإن فى تحليل سياسة السلطة، يجب ألا نغفل أبدا أن السلطة تنمى سياستها فى نطاق مجتمع يسود، وجود صراع طبقى حاد ، ونتيجة ذلك، لا يمكن إكراهها على تراجعات، أو على تدابير بالنسبة إلى أهدافها الأساسية، وأن عليها بالضرورة أن تدخل فى حسبانها التطلعات والمطالب الشعبية، فيكون منها أن تحاول استخدام بعض الأهداف التقدمية بطرق ملتوية وغوغائية ، وذلك بالمناورة حول خلافات محتملة بينها وبين القوى الوطنية والشعبية التقدمية التى تتصدى للسلطة السياسية وتوجهاتها الأيديولوجية.

ولذلك فإن شعار: كما يكون المجتمع تكون المدرسة، ليس إذن شعارا سياسيا فحسب بل إنه مثل أى شىء التعبير الصحيح عن أن التربية تعد ميدانيا رئيسيا للصراع الاجتماعى والسياسى للقوى الوطنية والشعبية من أجل تحرير الوطن والمواطن من كافة صنوف القهر والتسلط الواقعة عليهما.

٢ - إفلاس الفكر التربوى فى مصر:

أ - النشأة والمنبت: إطلالة تاريخية:

لقد كان ظهور المدرسة بمعناها الحديث - المدرسة العلمانية المجانية - وتعميمها للجميع ، وجعل مدة الدراسة فيها إلزامية ومجانية فى أوروبا فى القرن التاسع عشر، ليس نتيجة تطور الأفكار والنظريات التربوية فقط، بل إنه كذلك كان نتيجة للحاجات الماثلة على مستوى التنمية الاجتماعية، وتطور

القوى المنتجة ، وخاصة نمو الميكنة، واستلزمت كل هذه التطورات - ضمن ما استلزمت - تعميم التعليم الابتدائى ، ذلك لأنه كان على العامل والحرفى أن يعرف ويجيد القراءة والكتابة والحساب.(٦) ونتيجة أيضاً للصراعات الضارية للحركات العمالية وللتطلعات الجماهيرية والشعبية، فى أعقاب كل من الثورة الصناعية والثورة الفرنسية. ولقد قدمت البرجوازية الأوربية هذا التنازل، ليس من أجل سواد عيون العمال والفقراء بل لحاجتها الاقتصادية إلى تدريبهم وتنمية قدراتهم ، حتى يستطيعوا أن يكونوا أكثر كفاءة فى أداء الأعمال المناطة بهم.

ومع نمو وتراكم الرأسمال الأوربى وزيادة المنتج من السلع والبضائع ، والحاجة إلى أسواق لتسويق تلك السلع ، والحصول على المواد الأولية والخام بأقل تكلفة ممكنة، شهد القرن التاسع عشر حركة مد قوية للاستعمار العالمى، وأخذ يطرق أبواب الشرق، .. وفى الشرق كان نجم محمد على يصعد بعد اعتلائه حكم مصر فى أعقاب الحملة الفرنسية عام ١٧٨٩ والتى كانت أول مواجهة حضارية بين الشرق والغرب ، والتى استطاع فيها الغرب أن يضع اللبنات الأولى للسيطرة والهيمنة على مصر وغيرها من الدول العربية.(٧)

ولقد تنبه محمد على إلى أهمية وجود جيش قوى يستند إليه فى تحقيق أحلامه فى بناء دولة عصرية قوية..ولإنشاء هذا الجيش القوى اتجه محمد على بنظره إلى الدول الأوروبية الصناعية فى ذلك الوقت محاولا استقدام علمائها إلى مصر وموفدا إليها المبعوثين المصريين ليحصلوا على علومها وفنونها ، فكانت إيطاليا وفرنسا وانجلترا ، هى البلدان الأساسية التى أخذ عنها محمد على العلوم والفنون ونظم التعليم... ولقد كان دور فرنسا بالذات فى تكوين النظام التعليمى المصرى دوراً بارزاً ومؤثراً . فمعظم المدارس التى تم إنشاؤها آنذاك كانت نسخا مكررة لما كانت تعرفه فرنسا من مؤسسات تعليمية (المدرسة ، والمحتوى العلمى، وطريقة التدريس ، وإعداد المعلم، والمعارف والمهمات المبتغاه... إلخ).

واستطاع محمد على فعلا إنشاء أول نظام تعليمى علمانى تعرفه مصر، وذلك باستقدامه النظام التعليمى الفرنسى وإهماله - إعطائه الحرية - للتعليم الدينى - الأزهرى - ولاحتياج الدولة إلى الأفراد المؤهلين والمدربين فنيا وعسكريا وسياسيا، كان التعليم يقدم بالمجان بالإضافة إلى الملبس والمأكل والمصروفات الأخرى التى كانت تقدم لهؤلاء الطلاب الملتحقين بنظام التعليم - وكان هذا أول شكل من أشكال المجانية التى لم تشهد له البلاد مثيلا - وبذلك أصبح نظام التعليم ليس تعبيرا عن حركة التطور الاجتماعى والاقتصادى للمجتمع، بقدر ما كان أداة فى يد السلطة السياسية حين ذاك لتحقيق أحلامها وبناء الدولة المنشودة.(٨)

وتشكلت فى عهد محمد على البرجوازية المصرية التى نشأت منذ مولدها فى أحضان السلطة السياسية وظلت أداة لها ، خاضعة لها، ولم تنشأ كما فى أوروبا نقيضا للسلطة الاقطاعية أو مجاورا لها على الأقل. ولقد اتسمت هذه البرجوازية المصرية بالبيروقراطية العسكرية ذات الآفاق الريفية، وتشبعت بالثقافة الأوربية، لكنها ظلت تحلم بالاقطاعيات والأبعديات التى يوزعها الوالى على الأنصار والخلفاء.

ولقد استجابت البرجوازية البيروقراطية العسكرية للقهر الواقع عليها من قبل الحاكم بسلوك انتهازى ، يدفعها إلى استغلال الفرص بأية وسيلة كلما سمحت الظروف أو كلما خففت الدولة من قبضتها ، وأن عادة الاستلاب تغلبت على القدرات الخاصة التى تتمتع بها البرجوازية عادة ، قدرات الخلق والإبداع والبناء . وطرح مفكرها الكبير "رفاعه رافع الطهطاوى" أفكارا عن الليبرالية ، وحكم الشورى والحرية ، متأثرا فى ذلك بثقافته الأوربية ، إلا أن كتاباته تميزت بالحذر الشديد ، وتخير للأفكار مسميات تتفق ومزاج الوالى واتجاهاته.(٩) وبذلك ظلت هذه البرجوازية مشروعا مجمدا حتى عهد إسماعيل.

وفى عام ١٨٧٤، ظهرت الحاجة إلى فرض بعض القيود التى تحد من زيادة الطلب الاجتماعى على التعليم، وتزيد فى نفس الوقت من فرص الفئات الاجتماعية الميسورة لكى تفوز بنصيب الأسد من الأماكن فى مدارس التعليم الحديث . وتلك بالتحديد

الدلالة الحقيقية للإجراء الذى تم اتخاذه عام ١٨٧٤ والذى يعرف "بقانون رياض باشا".(١٠) أى أن يدفع أبناء الأغنياء مصروفات وتكلفة التعليم الذى يقود إلى المناصب العليا، وأن يكتفى أبناء الفقراء بقسط بسيط من التعليم الأولى والدينى يساعدهم على أداء الأعمال اليدوية المناطة بهم.

وفى عهد إسماعيل تفاعلت البرجوازية المصرية سريعا مع الأفكار الأوربية، وشهد مجلس شورى النواب جلسة تذكر الأوربيين بما حدث فى بداية الثورة الفرنسية عندما وقف "ميرابو" وقال إننا لن نخرج إلا على أسنة الرماح. ولقد ردد النائب المصرى محمد بك المويلحى كلمات "ميرابو" وقال إننا هنا: بإرادة الشعب ولن نخرج إلا بإرادة الشعب. وتتابعت الأحداث سريعا، فقامت الثورة العرابية وكانت انعكاسا لأحلام البرجوازية المصرية فى تسلم السلطة، وعندما فشلت الثورة عادت البرجوازية مرة أخرى إلى "الشرنقة" والتجمد. وبعد قرابة عشر سنوات من الاحتلال البريطانى فى مصر تفاعلت الأفكار البرجوازية مرة أخرى بقيادة مصطفى كامل وظلت متفاعلة حتى تولى قيادتها سعد زغلول.

وفى هذه المرحلة تبلورت الأفكار والاتجاهات بمسمياتها الحقيقية، فكان أحمد لطفى السيد يدعو لنظام ديمقراطى ليبرالى. وكان طه حسين يدعو إلى العقلانية والرشد والتدقيق فى العقائد والأفكار قبل التسليم بها. وأكد فيما أكد أن مصر تنتمى إلى حضارة وثقافة البحر المتوسط. ودعا آخرون إلى مبدأ فصل السلطات وعلمانية الدولة والدين لله والوطن للجميع. وكان المشروع الوطنى للبرجوازية المصرية واضحا بعد الاستقلال النسبى عام ١٩٢٢، لكنها فشلت فى تحقيقه، وكان الفشل نتيجة طبيعية للهيمنة الرأسمالية العالمية على مقدرات الأمة، ونتيجة أيضاً أن هذه الرأسمالية المصرية نشأت فى أحضان الاستعمار الغربى ومحملة بأفكاره ومبادئه. كانت البرجوازية المصرية مقتنعة بالغرب الأوربى وبرسالته الحضارية، لكنها اضطرت إلى محاربته بضغط من الشارع الوطنى والحركة الجماهيرية والشعبية.

كانت تؤمن بأفكار حول الليبرالية والديمقراطية، لكنها انقلبت على هذه الأفكار عند التطبيق، كانت تدافع عن العلمانية وتمارس الدروشة، كانت تؤمن بحضارة البحر المتوسط، لكنها هرولت إلى الجامعة العربية بمجرد الإيحاء بها، كانت تؤمن بالمشروع الخاص والحقوق الاجتماعية والقانونية المتساوية، لكنها أنكرت هذه القيم تحت ضغط الفئات والطبقات الاقطاعية.

كل هذه التناقضات أسرعت بسقوط البرجوازية المصرية، سقطت شرعيا عندما تخلت عنها البرجوازية الصغيرة وشكلت أحزابها الدينية واليسارية والراديكالية، وتعارضت المصالح الاجتماعية لكل منها. سقطت فى يوليو عام ١٩٥٢، بعدما تولى قطاع عسكرى عبر عن طموحات البرجوازية الصغيرة وآمالها فى الحرية والكرامة والعدل الاجتماعى، ولقد ساعد هذا القطاع العسكرى، فشل البرجوازية المصرية فى تحقيق آمال وأهداف الأمة فى الاستقلال والعدل الاجتماعى... ولكن سرعان ما خرجت من أحشاء هذا القطاع العسكرى بيروقراطية عسكرية جديدة، تقلدت مقاليد الأمور وتربعت على عرش البلاد وورثت ميراث البرجوازية المصرية التقليدية، وما أشبه الليلة بالبارحة.. فلقد عادت البرجوازية البيروقراطية العسكرية التى تشكلت فى عهد محمد على فى مطلع القرن التاسع عشر، لتطرح نفس الأفكار حول تحديث التعليم وبناء الدولة الفتية القوية .. ومواجهة الاستعمار العالمى ولكن سرعان ما انهار كل ذلك فى أول اختبار لها فى يونيو ١٩٦٧.

ب - الخلفية التربوية لتلك الفترة:

كان هو هذا تطور البرجوازية المصرية باقتضاب شديد، والتى عجزت منذ أكثر من قرن ونصف من الزمان، أن تقدم فكرا تربويا، قادراً على تحقيق أمانيها. فمنذ تبلورها قامت باستقدام النظام التعليمى من الغرب - ولا سيما فرنسا - ولذلك فلقد ولد هذا الفكر - إن جاز لنا تسميته بالفكر - مشوها مبتورا عن جذوره الاجتماعية والتاريخية.

إلى جانب تكريس الفرنسيين والانجليز للقيم الاستعمارية التى ظلت تحكم النظام التعليمى حتى الآن.

ولقد انعكس هذا التشوه على دور التعليم فى الوعى الاجتماعى ، لأن الوعى بالتعليم كان محكوما ومحددا من قبل المستعمر والمسيطر ، ولقد أسهم المستعمر فى ازدواجية النظام التعليمى: تعليم دينى وأولى للفقراء، ينتهى بمرحلة محددة تقود إلى تقلد وظائف معينة هى وظائف الكتبة والنساخ، وتعليم علمانى وابتدائى يقود إلى المراحل العليا من التعليم ويساعد على تقلد الوظائف العليا فى المجتمع ، وهذا النوع للأغنياء إلى جانب مدارس للذكور وأخرى للإناث، مدارس خاصة وأخرى عامة، وكان كل هم المستعمر من التعليم هو تخريج مواطنين فاقدين للوعى الاجتماعى ومشبعين بأهمية الاستعمار الحضارية وقادرين على القيام بالأعمال والوظائف الدنيا فى الدولة. لذلك عارض الاستعمار وجود تعليم فنى تقنى وعال يؤثر فى توجهات الإنتاج والاستقلال الاقتصادى وتطور القوى المنتجة ، كل ذلك إلى جانب تميز المدن بالفرص التعليمية دون الريف.(١١) لذلك كانت الفرصة التعليمية متاحة أمام أبناء البرجوازية المصرية دون غيرهم من أبناء الشعب المصرى.

ومن هنا فقد شهدت خلفية النظام التعليمى الحديث، تشويه الارتباط الجدلى بين حركة الواقع الاجتماعى، وحركة الفكر، بين التعليم والوعى نتيجة لسيادة التبعية الاقتصادية والثقافية من قبل الرأسمالية الأوربية التى استجابت لها وتعاونت معها قوى داخلية - البرجوازية المصرية - والتى كان من مصلحتها الحفاظ على مجمل الأوضاع.

وفى الواقع فإن ذلك الأمر كان يشكل جوهر عملية "التبعية التربوية" والتى ساهمت بشكل فعال ومؤثر فى "تنمية التخلف" وهذه التبعية هى إحدى الأدوات الرئيسية الأكثر دهاء ، والأكثر خطورة وأهمية فى تحقيق اندماج المجتمعات المتخلفة فى النظام الرأسمالى العالمى فى مطلع هذا القرن. لأن ما يبدو من انعدام فاعلية النظام التربوى فى علاقته بالبناء الطبقى والاقتصادى ليس فى حقيقة أمره انعداما للفاعلية على الإطلاق، ولكنه مظهر ونتيجة مباشرة لموقف التبعية هذا. وكثير من المعايير المستخدمة للإشارة إلى تخلف الأنظمة التعليمية بالعالم الثالث، كارتفاع نسب الأمية أو انخفاض نسب المنتظمين بالتعليم أو انخفاض متوسط مستوى تعليم القوى العاملة، كلها فى حقيقتها معايير مضللة، فأنظمة التعليم فى الدول التابعة تعتبر صورة من الأنظمة التعليمية لدول المركز وتخدم صورا من البناءات الاقتصادية الحديثة بها تخدم فقط قلة بسيطة من المواطنين، والمدارس الموجهة لهذه البناءات الاقتصادية لا يمكنها أيضاً سوى خدمة مجموعة صغيرة من المواطنين.(١٢) وهكذا تأخذ المدارس على عاتقها مهمة "اصطفاء" و"انتقاء" الطلاب ، بدلا من دورها الطبيعى بوصفها وسائط لتحقيق إمكانياتهم وذواتهم وطموحاتهم ووجودهم الاجتماعى.

وبنشأة النظام التعليمى فى مصر على غرار النظام التعليمى الأوربى - والفرنسى تحديدا - أصبح صورة مشوهة منه ، وارتبطت نشأته هذه بتحقيق مصالح الرأسمالية المصرية المرتبطة عضوياً بالرأسمالية العالمية ، وبذلك فإن فاعلية هذا النظام كانت فى تلك الآليات التى تحقق مصالح الخارج عن طريق قوى الداخل... ولكن الأمر تبلور أكثر فأكثر فى عقد الثلاثينيات والأربعينيات من هذا القرن ، بعودة فريق من المصريين الذين بعثوا للدراسة فى أوروبا ، وأخذوا يدافعون عن فكره ونظرياته على اعتبار أنها تحقق المصلحة الوطنية والموضوعية والحياد العلمى لهذا الفكر. وفى ذلك تتجلى أمامنا حقيقتان، الأولى إأن هؤلاء العائدين كانوا يعلمون بالأهداف السياسية والأيديولوجية لنقل الفكر الغربى والدفاع عنه، الثانية أنهم كانوا يجهلون ذلك عن قلة وعى... وفى كلتا الحالتين فإن الأمر محزن.

جـ - معهد التربية العالى للمعلمين:

إننا يمكننا اعتبار عام ١٩٢٩، بداية ظهور البحث العلمى المنظم فى مجال التربية، أو التنظير

التربوى فى مصر على يد أبنائها . وفى هذا العام أنشىء ما يعرف "بمعهد التربية العالى للمعلمين" والذى شهد مولده بداية النشاط المكثف والمنظم للبحوث التربوية والنفسية الامبيريقية فى مصر، بل فى العالم العربى، ومنذ البداية، بل وقبل البداية جاء مولد هذا المعهد من أحشاء العلم الغربى وأمعائه ، وفى عصر السيطرة والهيمنة العسكرية للرأسمالية العالمية على بلدان العالم المتخلف ومنها مصر طبعا. لذلك جاء هذا المعهد وما أنجزه من أنشطة علمية وبحثية فى مجال التربية كأجزاء لا تتجزأ من نسيج العلم التربوى الغربى ، لا تتجزأ عنه لأنها مندمجة فيه ومتفاعلة ومتكاملة.(١٣)

ففى فترة ما بين الحربين، فترة الكساد العالمى، وأزمة النظام الرأسمالى العالمى فى مطلع الثلاثينيات، كانت مصر تمر بمرحلة تحول فى تاريخها الاقتصادى والاجتماعى والسياسى حيث حصلت على استقلال مشروط فى تصريح ٢٨ فبراير ١٩٢٢، وبدأت القوى الوطنية الراديكالية - يمينا ويسارا - تظهر على مسرح السياسة وتؤثر فى الحياة السياسية والأفكار والمعتقدات، ولقد ساعدت عوامل ثلاثة على هذا التحول خلال تلك الفترة هى:(١٤)

(أ) الأزمة الكبرى التى اجتاحت قطاع التصدير الزراعى التقليدى، بسبب مرحلة الكساد الكبير، التى اجتاحت السوق الرأسمالى العالمى من عام ١٩٣٢/٢٩ ، وأدت إلى وضع النظام التقليدى لتقسيم العمل موضع تشكك وتساؤل، كما عززت الاعتقاد فى أن المستقبل الاقتصادى لمصر يتطلب الأنشطة الإنتاجية.

(ب)ظهور المشروع الاقتصادى الوطنى ، حيث بدأ خلال تلك الفترة نصيب رأس المال المحلى من جملة رأس المال الصناعى يتزايد بالإضافة إلى تأسيس عدد من المشروعات الاقتصادية المهمة التى تم تحويلها وتشغيلها بالكامل بوساطة المصريين (مجموعة مؤسسات بنك مصر).

(ج) تغيير السياسات الحكومية تجاه الصناعة المحلية وإدخال التعديلات على القوانين والتعريفات الجمركية، بحيث تساعد على حماية الصناعة الوطنية الوليدة.

فى ضوء هذا التغيير المهم والأساسى فى تقسيم العمل، بالإضافة إلى بعض العوامل السياسية والثقافية الأخرى، ومنها على سبيل المثال: الحاجة إلى تمصير بعض الوظائف الإدارية والفنية، وكذلك انضمام الجامعة الأهلية إلى وزارة المعارف، وتحولها بعد ذلك إلى جامعة حكومية فى عام ١٩٢٥، كان لابد من اهتمام الحكومة المصرية بالتعليم للوفاء باحتياجات قطاعات العمل التقليدية والحديثة، كما أن دستور ١٩٢٣ قد نص على مجانية التعليم فى المرحلة الأولى، وتم وضع خطة الدراسة بالمدارس الإلزامية فى عام ١٩٢٥ ، وأدى ذلك بالضرورة إلى زيادة الطلب الاجتماعى على التعليم.

إذن فلقد خلقت الظروف السياسية والاقتصادية والثقافية الجديدة طلبا اجتماعيا ملحا على قطاعات التعليم المختلفة بدءا من عشرينيات هذا القرن، وتهافت الطلاب بوجه الخصوص على "المدارس الثانوية العلمية" تهافتا لم يكن فى إمكان وزارة المعارف اتخاذ الوسائل الكفيلة لمواجهته. ولم يكن من الغريب أن يتدفق أبناء الطبقات المحرومة على التعليم وأن تتعلق نفوسهم كل ذلك التعلق بالحصول على شهادة تمكنهم من التوظف خصوصا فى ظل تردى العمل الزراعى ، ولم يكن من الغريب أيضاً: أن تصبح هذه المشكلة من أعسر وأعقد المشكلات التى يتعين على المصلح الاجتماعى أو الاقتصادى أو التربوى مواجهتها".(١٥)

وإذا كان الحل السياسى والايديولوجى لهذه المشكلات يتمثل فى وضع قيود على الطلب الاجتماعى المتزايد على التعليم، فإن الحل العلمى والتكنوقراطى يقتضى بناء أدوات لفرز وتصنيف الطلاب وانتقاء "أفضلهم" لمتابعة المراحل التعليمية التى تفضى إلى مكانات اجتماعية مرموقة وأهم من ذلك صبغ هذه الأدوات بالصبغة العلمية الموضوعية، التى لا يأتيها الباطل من خلفها أو من بين يديها. وهكذا نشأ معهد التربية العالى للمعلمين فى عام ١٩٢٩ لينهض بمهمة مواجهة تلك المشكلات.

تلك كانت المصلحة الاجتماعية والطبقية التى

دارت حولها حركة القياس العقلى فى مصر منذ نشأة معهد التربية العالى للمعلمين، وضاعف من حرج الموقف أن صاحب اهتمام المعهد بسيكلو جية الذكاء والقدرات،منذ نشأته لجوء فلاسفته ،ومفكريه ومنظريه إلى الفلسفة البرجماتية فى التربية. وهذا تفسير معقول لحالة التخلف الشديد الذى تعانى منه النظرية التربوية والفكر التربوى فى مصر.(١٦)

ونستطيع أن نؤكد هنا، أن الاتجاه إلى نقل الفكر الغربى كان متسقا مع التيار العام الذى سيطر منذ العشرينيات، فقد كان متفقا وتيار العلمانية المتزايد خاصة بين الحربين العالميتين، ومع ازدياد الاقتصاد الرأسمالى العالمى، وتطلع طبقة الرأسمالية إلى احتلال مكانة الارستقراطية الاقطاعية القديمة، ودخول مصر من الناحية السياسية فى فترة ديمقراطية ليبرالية - وإن تكن مشوهة - بدءا من إعلان تصريح ٢٨ فبراير ١٩٢٢، ثم حصولها على الاستقلال الشكلى بمعاهدة عام ١٩٣٦، وازدياد عدد المفكرين البرجوازيين الذين تعلموا فى الغرب أو تأثروا بفكرة الوافد، وراحوا ينسجون على منواله .. لذلك لا نجد من المستغرب أن يستدعى الخبراء الأجانب مثل "مان" و"كاباريد" للنظر فى أحوال التعليم وإصلاحه فى أوائل القرن العشرين، وأن يستدعى المختصون الانجليز والأمريكيون لإلقاء محاضرات فى معهد التربية مثل "بوفيه" و"بون بود" وأن يشترك "إسماعيل القبانى" وغيره مع المستر "جاكسون" فى تأليف بعض الكتب لطلاب التربية.(١٧)

وترجع هذه الجهود جميعها إلى "إسماعيل القبانى" الذى أثر تأثيرا بالغا فى ترسيخ "التربية الحديثة" بمفهومها الغربى، وذلك من خلال كتاباته الكثيرة والمتنوعة إلى جانب اعتباره مفكرا تكنوقراطيا، مارس التجربة العملية فى المدارس العديدة التى أنشأها "كالمدرسة النموذجية" وكذلك بتلاميذه الذين كانوا أول جيل يحصل على درجات الماجستير والدكتوراه فى تخصص التربية، ولقد طبق القبانى جميع أفكاره عمليا حين تولى مناصب رسمية مختلفة فى وزارة المعارف.

د - تعليم العامة وتعليم الخاصة:

ولقد أدى كلّ ذلك إلى تصارع الأفكار التربوية فى تلك الفترة ، لتعبر عن انحيازها الطبقى، حيث نجد "إسماعيل القبانى" يؤيد ويدافع وينظر لفكرة "الانتقاء - الاصطفاء" للطلاب من خلال الاختبارات والمقاييس العقلية، حيث سيد فكرة وجود اختبارات بعد مرحلة التعليم الابتدائى - الأولى يوزع بمقتضاها الطلاب على أنواع التعليم المختلفة، فأصحاب القدرات العالية يوزعون على المدارس الثانوية الاكاديمية - العامة - ليواصلوا تعليمهم فى الجامعات، وهؤلاء غالبا ما ينحدرون من أصول طبقية واجتماعية غنية، ويوزع أصحاب القدرات المنخفضة على أنواع التعليم (الصناعى - الزراعى - التجارى) وهذا النوع من التعليم ينتهى بانتهاء المرحلة ولا يسمح بمواصلة الدراسة فيما بعد، وهؤلاء فى غالبيتهم ينحدرون من أصول طبقية فقيرة وكادحة. وظلت هذه الأفكار تحكم حركة التربية فى مصر للآن. ولقد تجاهل القبانى ومدرسته، أن الاختبارات والمقاييس تعبر عن ثقافة وبيئة اجتماعية لمن وضعوها وصمموها، ولا تتم بالموضوعية والحيادية، لأنها تقيس حصيلة التعليم والتعلم بأوصاف اجتماعية معينة.

وفى المقابل، كان الاتجاه المعارض ضعيفا سياسيا، فلم يقو أمام خيارات النظام السياسى، ولقد عبر عنه بجلاء "طه حسين" الذى رفع شعار (التعليم "كالماء والهواء") حق لكل مواطن دون اعتبار للون أو جنس أو طبقة ، ولعل ذلك الأثر عند طه حسين يرجع إلى تأثره بالثقافة الأوروبية، وشعارات ومبادىء الثورة الفرنسية، فنادى بفتح أبواب المدارس أمام الجميع ، وأن تتاح الحرية للطلاب لتنقل من نوع إلى آخر، لأنه لا ضرر البتة للأمة من تعليم أبنائها ، إن كانت هى حقا تسعى بصدق إلى تعليمهم.

ولم تكن المعركة بين القبانى وطه حسين معركة تربوية، فنية ، بقدر ما كانت معركة سياسية واجتماعية ، تعبر عن الموقف الاجتماعى لكل



د. شبل بدران

منهما ، وذلك على الرغم من محاولة المفكرين التربويين البرجوازيين صبغها بالصبغة الفنية والتربوية ، على اعتبار أنها خلاف حول سياسة "الكم والكيف" فى التعليم المصرى.

وإن أردنا أن نعرف الفرق بين مدرسة طه حسين فى التعليم ومدرسة إسماعيل القبانى فى التربية فى كلمتين، فهذا الفرق باختصار هو أن طه حسين كان يريد أن يجعل من المدارس العليا جامعات، ومن التعليم الثانوى طريقا إلى الجامعات. أما إسماعيل القبانى فكان يريد أن يجعل من الجامعات مدارس عليا ، ومن التعليم الثانوى طريقا إلى التعليم الفنى المتوسط المكتفى بذاته، الذى لا يتجاوزه إلا الممتازون بالعلم والمال... أو قل إن طه حسين كان يريد لأبناء الشعب أولا وقبل كل شىء أن يكونوا مواطنين مثقفين يفكرون لأنفسهم ويريدون لأنفسهم، ولا يساسون كالأنعام .. أما إسماعيل القبانى، فقد كان يريد لأبناء الشعب أولا وقبل كل شىء أن يكونوا أسطوات .. مهرة يخدمون الإنتاج وليس لهم أن يتفلسفوا أو يفكروا فى نظم الحكم أو فى حقوق المواطنة وواجباتها.... ما دامت لهم قيادة قوية مستنيرة ، تفكر نيابة عنهم فى أمور السياسة وشئون الحكم.(١٨) ولاشك أن ذلك هو الهدف الايديولوجى الذى كان يكمن خلف فكر وسياسة القبانى فى التربية.

٣ - التعليم والاستحقاقية المزعومة:

وهكذا يتضح لنا أن الاهتمام بسيكولوجية الذكاء والقدرات العقلية والمقاييس لها فى السياق العام للبحث التربوى التجريبى مصالح اجتماعية محددة، وتتلخص هذه المصالح فى استخدام التعليم فى إنتاج التقسيم الاجتماعى للعمل، والمحافظة على الأوضاع الطبقية والعمل على ديمومتها، إلى جانب تصنيف الطلاب تصنيفا هرميا يتلاءم والبناء الطبقى فى المجتمع . ومن هنا فترجمت حركة القياس العقلى فى مصر - فى ظروف تاريخية واجتماعية معينة - الأفكار الايديولوجية الطبقية إلى مبادىء عقلانية لتوزيع التعليم على الطبقات الاجتماعية بشكل غير متكافىء.

ومؤدى هذه المبادىء العقلانية أن التعليم العام لا يقدر عليه سوى الطلاب من أصحاب الاستعدادات والقدرات العقلية العالية، ومادام التعليم العام أكاديميا سيكون من شأنه أن يوجه الطلاب إلى الدراسات العليا ، وإلى طلب الاشتغال بالمهن التى تؤهل لها هذه الدراسات ، وهى التى تعتبر فى نظرهم فنونا راقية، ولكنه ليس من مصلحة الاقتصاد القومى أن ينصرف معظم المتعلمين فى الأمة إلى الاشتغال بهذه المهن، هى على كل حال قد أصبحت لا تتسع لاستيعاب المتخرجين سنويا من كليات الجامعة والمدارس العليا. وسيزيد عجزها عن استيعابهم مع الزيادة المستمرة فى الإقبال على التعليم الثانوى. ولذا فعلينا أن نتجه فى تأهيل بعض الطلاب "ولعلهم أقلية للدراسات العالية"، ويعد البعض الآخر إعداداً علمياً يؤهلهم للكفاح فى ميدان الأعمال الاقتصادية الصغرى" ويتم تصنيف الطلاب وتوزيعهم على أنواع التعليم المختلفة وفقا لقدراتهم وذكائهم وعلى ذلك فالاعتماد على الامتحانات وحدها لا يكفى إنما "لابد أن تتدرج فى الاعتماد على مقاييس الذكاء".(١٩)

وتبشر هذه الفترة الليبرالية بأن الانتقال يجرى من مجتمع يرث فيه الأبناء عن الآباء امتيازات الغنى والوجاهة الاجتماعية، التى كانت سائدة فى المجتمع الإقطاعى الأوروبى، إلى مجتمع يدخل فيه الأولاد النظام التعليمى ويترقون فى دروبه ، ويكافأون على عملهم فيه بناء على كفاءتهم التى تقاس بوسائل شتى منها اختبارات الذكاء، واختبارات التحصيل المدرسى، وعلاقات الامتحانات الأخرى، وأى مؤشر "موضوعى" آخر يدل على انجازهم الدراسى . وهكذا حلت هذه الوسائل الانتقائية الواضحة المعالم والبديهية اللزوم محل المعايير السابقة التى تتمثل فى الطبقة الاجتماعية والخلفية الاقتصادية والاتصالات الشخصية.(٢٠) التى كانت سائدة فى

فترة تاريخية سابقة. وعرفت هذه الحركة التربوية عموما باسم "الاستحقاقية ME-RITOCROCY وهى معايير لا تخفى تحيزها الاجتماعى والطبقى نظرا لارتباطها بثقافة معينة غالبا ما تكون ثقافة النخبة إلى جانب أنها تعد اليوم إحدى أدوات الفرز الاجتماعى للطلاب عند دخول مراحل التعليم. فالذى تغير فقط المعيار، ولم يتغير التحيز الايديولوجى والفكرى فى المرحلة الإقطاعية والمرحلة الليبرالية.

ولسنا بحاجة لأن نعدد الأمثلة التى توضح استناد مفهوم "الذكاء" السائد فى مجال التربية فى مصر إلى الفكرة التقليدية التى ترى فى الذكاء: قدرة عقلية يأتى الإنسان إلى الحياة مزوداً بها بحكم مولده، وهى كما نرى الفكرة القديمة التى روج لها المفكرون العنصريون إبان القرن التاسع عشر، ونخص منهم "Galton & Gobiob" دون أى سند علمى، بل قد يغيب عن البعض منا حقيقة انتماء فكرة الذكاء الوراثى هذه إلى الفسلفات العنصرية والتى من أبرزها الفلسفة النازية والفاشية.... إلخ.

وهناك محاولات من قبل مصممى الاختبارات الخاصة بالذكاء، لوضع اختبارات محايدة أو ديمقراطية، ولكن إلى يومنا هذا لا نعرف اختباراً واحداً توفرت له تلك الحيدة أو هذه الديمقراطية ، وذلك للسبب البسيط :أن مصممى الاختبارات لا يمكنهم الخروج من إطارهم الثقافى الذى نشأوا فيه، وكذلك لأن الاختبار لابد أن يفرق ويفاضل بين المتخرجين.

إن الإصرار والتمسك بالمنحنى الناقوسى، هو هدف الايديولوجيا البرجوازية فى تدعيم الواقع الاجتماعى الذى يخدم مصالحها ، فهم يبشرون أن الواقع تتوزع فيه الخصائص الإنسانية والاجتماعية وفق المنحنى الاعتدالى، أى وفق قانون الصدفة ، وعلى هذا يكون المجتمع مكونا من كشرة تعيش فى رغد العيش ، وقلة تعانى ، وقلة تعيش فى بذخ، وهو ما يناقض الواقع الاجتماعى الفعلى، ففى الواقع الفعلى لا نجد أثرا لهذا التوزع الاعتدالى القائم على فكرة ميتا فيزيقية روج لها Quetlot مؤداها: أن الاعتدال والوسطية هما الخير والجمال فى مظاهر الحياة والتطرف فى هذا الجانب أو ذاك يعد انحرافا.(٢١)

ومن هنا يحق لنا القول أن لا شيء يخدم النظام الطبقى القائم فى مصر أكثر من الاختبارات التى لايرقى إليها الشك أو العيب - من وجهة نظرهم - والتى تدعى قياس قدرة الشخص عند نقطة معينة من الزمن ، على القيام بوظائف مهنية معينة . . ولكن ينسى هؤلاء دائماً أن هذه القدرة مهما اختبرناها مبكرا فى حياة الفرد ، إن هى إلا حصيلة التعليم والتعلم بأوصاف اجتماعية معينة، كما يغفلون أن المقاييس الأكثر قدرة على التنبؤ هى بالضبط المقاييس الأقل حيادية من الناحية الاجتماعية.(٢٢) والواقع أن الامتحانات ليست فقط عبارة عن أوضح صيغة تتجلى فيها الخيارات الأيديولوجية للنظام السياسى عن طريق فرض تعريف محدد للمعرفة بل إن الامتحان هو إحدى الوسائل الأكثر فعالية من أجل تشريب الثقافة المسيطرة وتشريب قيمة تلك الثقافة بانحيازه الاجتماعى والطبقى لمن صاغوه وصمموه ووضعوا أهدافه.

٤ - دور التعليم الاجتماعى والسياسى:

بسقوط البرجوازية المصرية الكبيرة فى يوليو عام ١٩٥٢ ، وصعود البرجوازية الصغيرة، والتى عبرت عنها حركة يوليومرت مصر بفترة تاريخية مختلفة تماما عن الفترة السابقة، حيث ركز المشروع الوطنى الذى طرحه "جمال عبد الناصر" ، على دولة الحزب الواحد والسلطة المركزية العلمانية القوية، والطموح ، والعدالة الاجتماعية، والانحياز للعالم الثالث، ومعاداة الغرب، وإقامة علاقات وتوازنات جديدة على الساحة الإقليمية والدولية من خلال حركة عدم الانحياز والوحدة الإفريقية.

وفى إطار مشروع عبد الناصر ، انسحبت البرجوازية الكبيرة مكرهة، وارتقت البرجوازية الصغيرة - التى تفاعلت والواقع الجديد وتخلقت

طبقة برجوازية بيروقراطية حلت محل البرجوازية القديمة بامتلاكها الثروة والسلطة في البلاد - درجات السلم الاجتماعي من خلال سيطرتها على الثروة والسلطة . كبرت وتشبعت بالثراء والنفوذ والطموح من خلال جهاز الدولة ثم انحازت في وقت لاحق إلى البرجوازية القديمة ، ونشأت الجسور بينهما من خلال علاقات المصاهرة والمصالح الاجتماعية، وشكل الاثنان قوة أجهزت على مشروع عبد الناصر وعجلت بنهايته بعد هزيمة ١٩٦٧ ، وتولي السادات السلطة ، واستجاب السادات للتحالف الجديد، فجمد الاتجاهات المسماة بالاشتراكية ، وأعلن سياسة الانفتاح الاقتصادي ، وتباعد تدريجيا عن الانتماء العربي، وأكد على هوية مصر الفرعونية والمتوسطية ، وتجاوز كل الثوابت في الصراع العربي الإسرائيلي، وطار إلى القدس ، ووقع اتفاقية كامب ديفيد، ثم معاهدة السلام ، وقطع العلاقات مع الاتحاد السوفيتي وناصبه العداء، وانحاز تماما إلى الولايات المتحدة الأمريكية، وتم دمج الاقتصاد المصري في منظومة النظام الرأسمالي العالمي تماما، وأصبحت مصالح الخارج هي مصالح الداخل والعكس، وتزايد الوجود الأمريكي في مصر سياسيا وعسكريا وثقافيا وإعلاميا وتربويا....

ولكن ماذا حدث في مجال الفكر التربوي، رغم سبقنا ومبادرتنا بالأخذ في النظرية والتطبيق عن الثورة الغربية منذ العشرينيات للآن. وما طرح علينا من فكر وردي عن التحديث والرخاء المرتبطين باقتباس الأنموذج التربوي الغربي؟ لاشك أن الإجماع السائد بين رجال التربية في مصر حول التدهور الحاد الذي وصلت إليه التربية في مصر، حقيقة تملأ ليس فقط أدبيات التربية وإنما نطالعها صباح مساء في الصحف الشعبية وكافة منابر الرأي والفكر .(٢٣) أي أن الرأي العام المصري يتحدث عن تلك الأزمة التربوية حديثا بصوت مرتفع في هذا الأيام...

والأزمة التربوية الطاحنة التي نعاني منها في مصر تعتبر أزمة شاملة تمس كافة جوانب العملية التربوية بدءاً من عدالة القبول في المدارس ومعاهد التعليم ومروراً على ما يجري داخل الفصول وقاعات الدرس وانتهاء بالمستويات العلمية والثقافية المتدنية للخريجين وكذلك فشل النظام الاقتصادي التابع في توفير فرصة عمل شريفة لكل خريج.

ولم تكن وعود الستينيات والسبعينيات التربوية ، طرحاً مصرياً أو وطنياً خالصاً ، وإنما هي آراء ونظريات تم وضعها بواسطة علماء الولايات المتحدة الأمريكية، ثم نقلت بوساطة رجال التربية المصريين. وكذلك كانت - ومازالت - التعديلات والإصلاحات التي نفذت خلال الثلاثين عاما الماضية لتحقيق هذه الوعود ، تعديلات وإصلاحات أملتها وطرحتها النظرية التربوية الأمريكية.(٢٤) وتلخصت في الكم وليس الكيف، وأفضت محاكاة سياسات النمو الاقتصادي للغرب إلى نمو كمي مصاحب في التعليم، ترتب عليه زيادة كمية في عدد المدارس ومعدلات الاستيعاب والقبول، دون إحداث تغييرات جوهرية داخل النظام التعليمي سواء من حيث شكل المؤسسة التعليمية أو نوعية العلاقات الاجتماعية بداخلها ، التي لم تخرج كثيرا عن علاقة السيطرة الأبوية.(٢٥) ولقد كانت هذه الاصلاحات بدورها نتاجا للعلاقات الاجتماعية بين الطبقات، وبين الحاكم والمحكوم، وكلها بلا شك تكرس نمطا محددا من العلاقات الاجتماعية السائدة في المجتمع المصري، والتي تعزز السيطرة والتوجيه الفوقي.

هكذا تطور نظام التعليم المصري - في الخمسينيات والستينيات والسبعينيات - وفقا لأنموذج غربي مستورد ، وسانده ودعمه ، نظام بحثي يرتكز على النقل والنسخ بوعي أو بدون وعي .. ولقد عزز ذلك عدة آليات منها على سبيل المثال:

- سيل البعثات الذي تدفق إلى المعسكر الغربي تدعيما وتكريسا للنظرية التربوية الغربية واعتقادا أن الخلاص سوف يكون على يديها.

- البحوث التربوية المشتركة ، والتي أصبحت أحد مظاهر التواجد الأمريكي الثقافي في مصر... والتي تغلغلت إلى كافة جوانب الحياة التربوية بدءا من وزارة التربية والتعليم وانتهاء بالمدارس في القرى والنجوع.

- استقدام الخبراء الأمريكيين - لاحظ بدء النظام التربوي في عهد محمد علي بحركة الاستقدام



من الغرب - بوساطة وزارة التربية والتعليم لوضع الخطط والمشاريع للإصلاح التربوى فى مصر . ولقد كان هذا إحدى آليات تدعيم التبعية الثقافية من الداخل فى مصر، ومظهر امن مظاهر إفلاس الفكر التربوى التبعى.

كانت هذه المظاهر موجودة فى الستينيات بدرجة لم تشكل ظاهرة ملفتة للنظر، نظرا لكثرة الشعارات التى رفعت فى وجه الغرب الأمريكى تحديدا ، إلا أنها استشرت بدرجة ملحوظة فى السبعينيات بعد اندماج النظام الاقتصادى المصرى فى منظومة النظام الاقتصادى العالمى ، ،وتم إحكام القبضة عليه تماما من كافة الجوانب. ولكن بدءا من الخمسينيات كانت الفلسفة البرجماتية هى محور العملية التربوية وموجهها الأساسى فى مصر . ولقد ترتب على ذلك تنوع الأدوار الاجتماعة والسياسية ى التى لعبها التعليم المصرى - ومازال - بدءا من ارتباطه بالنظرية التربوية الغربية وللآن ، وسوف نلقى الضوء فيما يلى من صفحات حول هذا الدور الاجتماعى والسياسى.

يتمايز المجتمع المصرى - مثله فى هذا مثل أى مجتمع طبقى - إلى طبقات وفئات اجتماعية متباينة ومتصارعة، لكل منها مصالحها التى تدافع عنها ، ولكل منها ايديولوجيتها التى تعد أداة لترويج فكرها ونشره بين طبقات الأمة، بغية إحداث رأى عام قوى تجاه الأفكار والمبادىء التى تدافع عنها ، وعلى الرغم من صعوبة تناول البناء الطبقى فى مصر الآن، بالدراسة التحليلية لاختلاف المدارس الفكرية داخل الاتجاه الواحد.. إلا أن الشىء الثابت واليقينى أن فى مصر طبقات رأسمالية عفنة لا تجاوز ٥٪ من جملة السكان تستحوذ على أكثر من ٢٥٪ من الدخل القومى، والطبقة الوسطى التى لا يتجاوز عددها ٢٠٪ من جملة عدد السكان تستحوذ على ٥٠٪ من الدخل القومى، والطبقات الفقيرة والشعبية التى تمثل أكثر من ٧٥٪ من جملة السكان ، تصيبها من الدخل القومى لا يتجاوز ٢٥٪ ، هذه حقائق واضحة وبديهية ومقرة من الهيئات الدولية والبنكية فى مطبوعاتها ومنشوراتها العديدة ،أى أن المجتمع المصرى يمتاز بتركيبة اجتماعية قاسية وظالمة.

ولقد ترتب على تلك الأوضاع الطبقية تركيبة تربوية منسجمة معها ومحققة لأهدافها وذلك لأن البنيات الاجتماعية العازلة والقاسية تجد صداها فى بنيات تربوية أكثر عزلة وقسوة .. ومن أشكال التعبير السافر لهذا الأمر، ازدواجية النظام التعليمى المصرى إلى نظامين تعليميين يتوازيان دون أن يلتقيا، يختص أحدهما باستقبال الغالبية العظمى من الأطفال الذين ينتمون إلى الطبقات الاجتماعية الفقيرة، على حين يقتصر النظام الآخر على تعليم أبناء الصفوة من أبناء الطبقات الغنية.(٢٦)

وفى هذه الحالة يعكس الازدواج التعليمى التركيب الطبقى للمجتمع المصرى، والذى يظهر فيه انقسام المواطنين بشكل سافر إلى طبقات متمايزة متفاوتة الثروات والسلطات... ومن هنا فليس غريبا أن نجد فى نظامنا التعليمى أنظمة تعليمية متوازية وغير ملتقية ، التعليم الثانوى العام ، الثانوى الفنى (الصناعى، التجارى، الزراعى) التعليم الدينى، التعليم الأجنبى ، ومدارس اللغات... إلخ.

ويواكب هذا الازدواج فشل النظام التعليمى فى استيعاب جميع الأطفال الذين هم فى سن التعليم للمرحلة الابتدائية، فلقد كان مقرراً أن يصل الاستيعاب إلى ١٠٠٪ عام ١٩٧٠م، للآن لم يتحقق ذلك. ففى عام ٨٠/ ١٩٨١ بلغت نسبة الاستيعاب فى المرحلة الابتدائية ٦٥٪ والإعدادية ٥٥٪ والثانوية ٤٠٪ والتعليم العالى ١٠٪ بما فى ذلك التعليم الأزهرى . إلى جانب أن النظام التعليمى غير راغب أصلا فى الاحتفاظ بجميع الأطفال فى مراحل التعليم المختلفة، وذلك تمشيا مع سياسته الانتقائية كركيزة قوية للنظام الرأسمالى العالمى المعلنة أو المستترة. كل ذلك يجعل النظام التعليمى يعتمد أساليب مختلفة للحيلولة دون مواصلة أبناء الفقراء للتعليم (شروط القبول، الامتحانات ، مكاتب التنسيق... إلخ) وذلك حماية له من مخاطر تعليم أطفال الفقراء.

يدعم ذلك ظاهرة التسرب من التعليم ، وهى تقع على عاتق الفقراء وحدهم ، ففى دراسة للعام الدراسى ٧١/ ١٩٧٢ - ٧٦/ ١٩٧٧ ، أكدت على

ما يلى: (٢٧)

- إن أعلى نسبة للتسرب كانت بين أبناء الفلاحين الفقراء والمعدمين ، حيث بلغت ٤٥,٦٪، وأقل نسبة هى بين أبناء التجار حوالى ٣,٤٪ أما أبناء العمال فكانت ٣٢,٦٪ وأبناء الموظفين حوالى ٦,٧٪.

- كما أن أعلى نسبة تقع في الأسر التى عددها ٥ أفراد بنسبة ٢٥,٢٪ ثم ٤ أفراد بنسبة ٢٢٪ يلى ذلك الأسر التى عددها ٧ أفراد فأكثر. أما أقل نسبة فتقع فى الأسر التى عددها أقل من ثلاثة أفراد حوالى ٦,٧٪

- إن الوضع الطبقى له تأثير على تسرب الطلاب ، حيث وجد أن المتسربين لا يوجد بينهم حالة واحدة لذوى الدخول المرتفعة، بينما وجد ٣٧,٥٪ لذوى الدخول المتوسطة ووجد ٥٦,٢ لذوى الدخول المنخفضة - الفقراء والكادحين - وحسب بيانات وزارة التربية والتعليم، فإن التسرب فى التعليم الابتدائى تعانى منه الأسر الفقيرة فى الريف والأحياء الشعبية فى المدن بحوالى ٤٠٪ من عدد السكان ، ويندر وجوده فى الأحياء الراقية بالمدن أو بين أبناء الملكيات الكبيرة فى الريف.

إن فتح باب التعليم لجميع الأطفال كشعار سياسى، يوازيه خلق صعوبات كثيرة عن طريق المناهج وطرق التدريس والامتحانات ،، مما يضطر معظم الطلاب إلى ترك المدرسة فى السنوات الأولى من دراستهم - إلى جانب الظروف الاقتصادية والاجتماعية -أما الباقون فيتساقطون تدريجيا كلما ارتقينا فى سلم التعليم. وهكذا يكون النظام التعليمى قد منع الطلاب أن يتعلموا دون أن يمنعهم من دخول المدرسة. والمسئولية هنا لا تقع على النظام التعليمى ظاهريا ، ولكنها تقع على الأطفال الذين لم يستطيعوا أن يتابعوا دراستهم لأنهم كسالى أو غير موهوبين، ويستمر فى المدارس أولاد الذين صنعت المدارس من أجلهم ، أى أولاد الطبقات الميسورة والحاكمة - صفوة المجتمع المصرى - هؤلاء

هم الذين تعدهم المدرسة لتسلم الحكم فيما بعد ، والاستمرار بالمجتمع على ما هو عليه.

وهناك العديد من الدراسات التى تدعم هذا الرأى - ولقد أشرنا إليها فى بداية الدراسة - إلا أننا سوف نعرض لبعض نتائج دراسة قمنا بها فى الريف المصرى، وكانت تهدف إلى كشف العلاقة بين الوضع الطبقى ونوعية التعليم. واتضح لنا جملة من الحقائق الهامة منها: (٢٨)

- إن الفرصة التعليمية لطلاب العينة ليست متكافئة ولا متساوية، بل عبرت عن انحيازها لصالح من يملكون ضد من لا يملكون. فبالنسبة للأسر الريفية المعدمة ، بلغت نسبة أبنائها الملتحقين بالتعليم الابتدائى حوالى ٢٨,٥٪، والتعليم الإعدادى حوالى ١٦,٣٪ وفى التعليم الثانوى العام بلغت حدا متدنيا حوالى ١,٦٪ مقابل ٦٪ فى التعليم الثانوى الفنى . أما بالنسبة للتعليم العالى فبلغت ٠,٦٪.

- أما بالنسبة للأسر الفقيرة فبلغت نسبة أبنائها بالتعليم الابتدائى حوالى ٣٣,٣٪، الإعدادى حوالى ٢٠٪ والثانوى العام ٢,٦٪ وحوالى ٥,٥٪ للتعليم الثانوى الفنى، أما التعليم العالى فبلغت ٠,٩٪.

- أما الأسر غير الفقيرة فبلغت نسبة أبنائها بالتعليم حوالى ٩٤,٤٪ والإعدادى ٨٠,٤٪ والثانوى العام ٦٣,٨٪ والفنى ٢٠,٤٪ أما التعليم العالى حوالى ٢٨,٧٪.

وعلى ذلك فإن النظام التعليمى المصرى يخدم أبناء الطبقة الميسورة، ويشكل أداة شرعية لإبعاد أبناء الطبقات الفقيرة. وهكذا تنقلب الامتيازات الاقتصادية والاجتماعية عن طريق المدرسة إلى استحقاقية ثقافية، توصل حامليها إلى المراكز الحساسة فى الدولة ويتأمن بذلك استمرار نظام الحكم القائم "فالنظام التعليمى فى النهاية هو انعكاس هيكلى للاقتصاد الحر فى المجتمع الطبقى، وهو تنافس وسباق وانتقاء، ورحلة التعليم من أولها إلى آخرها ليست إلا سباقا يطول أو يقصر عبر حواجز وامتحانات ومباريات "(٢٩) لا يستطيع اجتيازها إلا من كان يملك القدرة المالية والمكانة الاجتماعية.

من هنا لابد أن نتساءل: هل الرسوب والتسرب

والفشل والتأخر المدرسى إخفاق من قبل الطلاب؟ أم إخفاق من قبل المدرسة؟ أى من قبل المجتمع والسياسة التى جعلت المدرسة على ما هى عليه الآن؟!...

ليس من شك فى أن نسب التسرب والأمية المرتفعة قد يصاحبها نظام تربوى كفء وفعال، والملتحقون بمدارس مثل هذا النظام حينما يجدون أن تعليمهم لن يزودهم بفرصة الحصول على عمل أفضل من المتاح لغير المتعلمين، فلا مناص أمامهم من الهروب إلى حقل العمل. فليس من الدقة العلمية فى شىء إذن أن نتكلم عن هذا التسرب بوصفه محصلة لانعدام كفاءة التعليم، وانخفاض مستواه كما هو الاعتقاد السائد فى مصر، بل إن ما يسمى بالتخلف التربوى فى دول الهامش، هو فى حقيقة أمره "تنمية تربوية مشوهة" نشأت عن تركيز دول المركز واهتمامه بأهداف وخصائص تعليمية معينة . كان تحقيقها فى مصلحته على حساب الوظائف التربوية القومية ، وعلى حساب المنافع الاجتماعية فى مجملها . هذه التنمية التربوية المشوهة نتاج نظام اقتصادى تابع يسيطر عليه التقسيم الدولى للعمل. ويستدل على ذلك أن البناء الاقتصادى والاجتماعى التابع يظل دائماً عديم القدرة على استيعاب كل المتعلمين.(٣٠) لهذا فالحديث عن ديمقراطية التعليم فى المجتمعات التابعة ، أى إسهام التربية فى تحقيق الفائدة الاجتماعية الممكنة لكافة المواطنين، حديث واهم لا أساس له من الصحة والمعقولية.

وعلى الرغم من التوسع الكمى الذى حدث فى التعليم فى مصر فى الستينيات والسبعينيات، وعلى الرغم أيضاً من أن نسبة أكبر من الطبقات الشعبية تتمكن من الحصول على قدر منه، إلا أن المدرسة ماتزال تقوم بدورها كاملا فى عملية التنشئة الانتقائية التى تتجه دائماً نحو الإبقاء على النظام الاجتماعى القائم، فالطبقات الاجتماعية الميسورة التى بيدها السلطة السياسية والثروة الاقتصادية هى التى ترسم السياسات التعليمية لتحقيق هذا الهدف، وإن كانت الضغوط الشعبية تضطرها - مؤقتا - إلى رفع نسبة انخراط الطبقات الشعبية بمعدلات شديدة البطء..

وإلى جانب كل ذلك فإن التعليم المصرى يعد إحدى الأدوات التى تستخدمها السلطة السياسية لحمل الناس على الطاعة والقبول والإذعان للنظام القائم . ومن هنا فإن المدرسة تلعب دورا سياسيا إلى جانب دورها الاجتماعى المتمثل فى التمايز الطبقى القائم على حيازة شهادة تمكن من الصعود على السلم الاجتماعى باعتبارها الطريق الوحيد "المشروع" للصعود من بين الجماهير إلى مراتب الصفوة ، ويمنع الفرد عمليا من انتهاج طريق آخر للتقدم ، واستناداً إلى حجة مجانية التعليم - وهى زائفة - يرسخ الاعتقاد فى ذهن الشخص فى المراتب الاجتماعية الدنيا بأنه هو وحده المسئول عن وضعيته الاجتماعية المتدنية. (٣١) وليست الظروف الاقتصادية والاجتماعية للمجتمع.

لقد تحولت المدرسة إلى صنم معبود ظالم لا يحمى إلا من يدخل هيكله ، إنها تصنف الناس مراتب وأقدارا وبالتبعية فهى تحط من أقدارهم . وهكذا ليس أمام كل من يتدنى قدره إلا أن يقبل الرضوخ ، فالأولوية الاجتماعية لا تمنح إلا بقدر ما يسمح به المستوى التعليمى.(٣٣) وفى كل أرجاء مصر نرى أن المزيد من المال ينفق على المدارس يعنى المزيد من الامتيازات للقلة على حساب الغالبية ، وفى النظام التعليمى المصرى ، تقدم الروح الأبوية المتعالية التى تمارسها الصفوة كمثل أعلى للسلوك السياسى لابد أن يحتذى وذلك من خلال البناءات الهرمية داخل مؤسسات التعليم.

وإلى جانب الدور السياسى للتعليم هذا ، فإنه يعد أداة للتلقين السياسى، وغرس قيم مجتمع الاستهلاك ، وعلى الرغم من الشعارات السياسية التى ترفع بدعوى أن التعليم فى مصر محايد، إلا أن التعليم لا يمكن أن يكون محايداً ، فالمدارس تستخدم كأداة للتوجيه السياسى، سواء تم ذلك علنا فى البرامج والكتب أو فى "المنهج الخفى" ومن ثم يتحول المدرس إلى "مرب سياسى" يقوم بتلقين سياسة الدولة ويعمل على المحافظة على الوضع الراهن، وليس تغييره. لهذا ليس من الغريب أن تجذب وظيفة التدريس عادة العناصر المحافظة ، أكثر

من العناصر الثورية والراديكالية ، وبالإضافة إلى ذلك فإن النظام التعليمي يعمل على غرس قيم مجتمع الاستهلاك التابع، بل يصبح التعليم كله في المجتمع الرأسمالي المتقدم والمتخلف على السواء جزءا من "صناعة الدعاية" يقنع الناس بأن يشتروا السلع ويستهلكونها. (٣٣)

إذن فالتعليم المصري يلعب دوره الطبيعي في التحيز الطبقي والدعاية السياسية، حيث يتحيز التعليم ، منهجا ، وإدارة، ونظاما ، وسياسة قبول ، لصالح الأغنياء ضد الفقراء. وعلى الرغم من الشعارات البراقة التي رفعت من قبل السلطة السياسية عن حياد التعليم وأنه متاح للجميع وفق قدراتهم واستعداداتهم التي تؤهلهم للالتحاق به، ونسى أصحاب تلك الشعارات ، أن القدرات والاستعدادات هي ذات طبيعة اجتماعية وطبقية بالدرجة الأولى، لأن البناء الهرمي لنظام التعليم ، والبناء الهرمي للعلاقات الاجتماعية بين الطلاب والمعلمين والإدارة ، تعكس بشكل واضح تحيز نظام التعليم للأغنياء ضد الفقراء . والقدرات والاستعدادات التي يتحدثون عنها، ماهي إلا قدرات واستعدادات ترتبط بالأصل الاجتماعي، لأن شروط القبول والنجاح تأتي من تلك الاستعدادات التي يدعمها تفوق أبناء الأغنياء واستمرارهم في التعليم عن أبناء الفقراء لعدم مقدرتهم المادية على تنمية وتطوير تلك القدرات والاستعدادات التي يتحدثون عنها، والتي أصبحت تعرف في الأدبيات التربوية اليوم باسم "الاستحقاقية أو الجدارة المزعومة". (٣٤)

ومن هنا فليس غريبا أن تطل كل فترة بعض الأصوات الداعية إلى ترشيد سياسة التعليم، وترشيد القبول والحد منه ، وإلغاء المجانية ، لأن المتخرجين أكثر من حاجة المجتمع. متناسين أن نسبة ١٠٪ ممن هم في سن التعليم العالي، هم فقط الذين يتلقون تعليماً عالياً، فكلما زادت نسبة أبناء الفقراء في مراحل التعليم ينزعج المنظرون البرجوازيون ويخشون أن يتسرب العلم والمعرفة المشروطة إلى عقول أبناء الفقراء ، فيطالبون باستبعادهم علنا ، ولا تكفيهم تلك الأدوار التي يلعبها التعليم والمكاسب التي يحققها لهم... ولعل تلك الأصوات ، هي استجابة لشروط البنك الدولي وصندوق النقد الدولي وغيرهم من الجهات الدولية التي ترتكز سياستها على إفقار الفقراء وحرمانهم ثقافياً ومادياً ... تتواكب تلك الأصوات مع كل بداية عام دراسي جديد. ولعل تلك الاستجابة هي لتحقيق مصالح الفئات الداخلية وتحقيق الهيمنة الرأسمالية العالمية ، والتي تتم من خلال تحقيق شروط تلك الجهات الدولية ، التي تخشى تعليم الفقراء وتحررهم ويرجع ذلك إلى عدة عوامل استحدثت على صعيد الاقتصاد المصري التابع في السبعينيات والثمانينيات: (٣٥)

- العدول الواضح عن اعتبار المنظومة التعليمية بمثابة سبيل من أهم سبل الرقي الاجتماعي للأفراد.

- إيجاد الوسائل للحد من المصاريف المخصصة للتربية والمعتبرة كغيرها من المصاريف الاجتماعية بمثابة العبء الذي يثقل كاهل رأس المال التابع والمتأزم "داخليا" من جراء فقدان التحكم في إعادة إنتاج قوة العمل و"خارجياً" من جراء تواصل الأزمة الرأسمالية العالمية ولعدم تدفق الشرائح المحلية الغالبة إلى حد الآن في الحصول على مكانة تذكر في صورة تدويل الإنتاج الرأسمالي.

- توفير شرط متصل باليد العاملة ، يعد من أهم متطلبات انتصاب الرأسمال الأجنبي في مصر، التي تحاول التصنيع في إطار المنظومة الرأسمالية العالمية.

وكل ما تصبو إليه الرأسمالية المصرية المساهمة في التصنيع التابع (جنرال موتورز... المشاركة ... كلورايد .... إلخ) بتلقي أشكال صناعية ذات تكنولوچية "سفلى" فتطلب أصنافاً متدنية القيمة من قوة العمل ، وهو ما يعني انصهار صيرورة العمل في الإنتاج المندمج الرأسمالي الاحتكاري ، وما يفرضه من وحدة متناقضة بين تقوية المهارات (في المراكز) وسلبها (في المحيط). يترتب على هذا أن المتسربين من المراحل التعليمية والمتخرجين من التعليم الأساسي هم قوة العمل الحقيقية والتي تخضع لشروط أصحاب الأعمال في ظل هيمنة القطاع الخاص.

٥ - الدور الغائب للقوى الوطنية والشعبية:

من خلال العرض السابق لأزمة التربية فى مصر وإفلاس الفكر التربوى الذى يتجلى بصورة صارخة ، نجد أن الحركة الوطنية والشعبية غائبة تماما عن خوض معركة التربية ، باعتبارها أهم الميادين النضالية لتربية وتنشئة أجيال قادمة سيكون بيدها مصير ومستقبل الأمة، ولا نجد لتلك الحركة التى تملك أحزاباً علنية وجرائد وأحزاباً سرية ونشرات أى صوت مسموع فى تلك المعركة المصرية ، إلا فى المناسبات التربوية ، أو حينما يطغى القرار السياسى فى حل قضايا التربية ، وحتى فى تلك المناسبات فإنها تنظر إلى قضية التربية نظرة فنية تغيب عنها الرؤية والموقف السياسى المحدد ، وتعلو بعض الأصوات هنا وهناك من باب القدرة على الخوض فى كافة القضايا المثارة ، ودائماً ما تكون معالجة الموضوعات كرد فعل لقرارات السلطة السياسية، وتفتقد الحركة الوطنية السعى الدائم والدائب لمعالجة قضايا وأزمة التربية باعتبارها أعقد المشكلات الاجتماعية التى تواجه البلدان التابعة اليوم...

إننا نعتقد أن الكفاح والنضال التربوى لا يقل شأنا عن الكفاح والنضال السياسى، ومن هنا فإننا نعيب على الحركة الوطنية والشعبية أسلوب معالجتها لقضايا التربية وتوجيهات خطابها السياسى والتربوى ، فهو دائما خطاب موجه إلى السلطة باعتبارها تملك كل شىء، وإلى مثقفيها - المتهرئين - ومن هنا تظل القضايا وحلولها مرهونة بسماحة "السيد الرئيس" أو اهتمامه بتلك القضايا أو قناعته بها ... إن الخطاب يجب أن يكون موجها بالدرجة الأولى إلى الجماهير وإلى طليعتها الثورية من أجل إحداث وعى وطنى عام والتفاف حول القضايا الجماهيرية المصيرية ، لكى تنهض الجماهير وتدافع عنها - لأن الحديث مع الطبقة الحاكمة والمسيطرة يعنى أن نجعلها تتخلى عن امتيازاتها الطبقية والفكرية ، وهى لن تتنازل عن ذلك بسهولة أو من خلال الحوار العقلانى. لذلك فإننا نطرح على الجماهير والكادحين عامة وعلى الطليعة المثقفة خاصة تلك القضايا التربوية بهدف إثارة الوعى وخلق رأى عام وطنى مستنير مناهض:

- لم تعد المساواة التعليمية تعنى إتاحة الفرصة لدخول المدرسة ، بل أصبحت تعنى فى المقام الأول ضمان استمرار الدراسة ، وكذلك ضمان الحصول على وظيفة أو عمل بعد التخرج يتساوى فيه الجميع ، كما أن المساواة التعليمية لا يمكن أن تتم فى غياب المساواة الاجتماعية فى المجتمع، بل المساواة الحقيقية فى شروط الحصول على المعرفة والاستمرار فيها والانتفاع بها فى الحياة العملية.

- لا يمكن تحقيق تكافؤ الفرص التعليمية بالبساطة التى يتصورها البعض، فإزالة العوائق الشكلية، وحتى العوائق المادية لا تكفى نظرا لإبقاء العوائق المؤسسية والأيديولوجية.

- يترتب على ذلك إعادة طرح التساؤل الذى عجز الكثيرون عن الإجابة عنه، وهذا التساؤل الذى لا مهرب منه هو: هل يمكن حل مشكلات اجتماعية بوسائل تربوية؟ وهل نترك الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية تتردى وتضطرب عقول الناس معها وتخرب معنوياتهم وتتلاعب بانفعالاتهم وعواطفهم حتى إصابة صحتهم الجسدية والنفسية إصابات مميتة؟ ثم نحاول حل تلك المشكلات عن طريق إصلاحات من مثيلات الإصلاحات التربوية؟ فهل يغنى الإصلاح التربوى عن الإصلاح الاقتصادى والاجتماعى ويحل محله؟ هل يمكن تحقيق الإصلاح التربوى نفسه بوساطة الممارسين التربويين!

والجواب يحمله المستقبل فى طياته، ولكن الاعتقاد يقول إن التخفيف من اللامساواة أمام التربية والثقافة لن يتحقق إلا بتجنب اللامساواة الاقتصادية والاجتماعية، وكذلك أن أهل التربية يتحملون جزءاً فقط من مسئولية التغيير التربوى أما المسئولية الكبرى فتقع على عاتق السياسيين وسائر المواطنين والنقابات المهنية والأحزاب السياسية، أى مجمل الحركة الوطنية والشعبية المناهضة لتلك الأوضاع.

- إن تحقيق فعالية للنظام التربوى تتعلق بعامل خارج عن دائرة فعالية المربين والتربويين، وتتعلق

مباشرة بالسياسة العليا بالنظام الحاكم، وهي عبارة عن اتخاذ قرار سياسي صادق وجدى يحقق مصالح الغالبية من جماهير الفقراء ويقضي بتحقيق تكافؤ الفرص بشكل فعلى أمام الجميع بعيدا عن التمايزات الطبقية والاجتماعية!!. وهنا لابد أن نعيد طرح السؤال والذى يعتبر ، كما نعتبره نحن أن فعالية النظام التربوى فى نهاية المطاف والتحليل الأخير ، مشكلة حكم ومشكلة انسجام بين الأهداف المعلنة والأهداف الخفية لنظام الحكم، والسؤال هو: هل يستطيع مجتمع ظالم وقاهر فى جوهره أن يدخل فى مشادة مع ذاته ، وأن يستحدث نسقا عادلا فى ميدان ما؟؟.

والإجابة عن هذا السؤال بالنفى طبعا ، ومن هنا ديمقراطية التربية كديمقراطية العمل والتعبير، مسألة نضال وكفاح مستمر ودائم ، يقوم على النقد للمؤسسات التربوية لإعطائها كامل إمكانياتها الديمقراطية، ومن هنا فإن الدور الملقى على عاتق الحركة الوطنية والشعبية دور كبير، من حيث إحداث الوعى بالمصالح الطبقية والنضال من أجلها. فلا رجاء ولا أمل فى مخاطبة الطبقة الحاكمة فى أن تفعل شيئاً من أجل الجماهير لتعارض وتناقض المصالح، وعلى الجماهير أن تدافع عن مصالحها ومكتسباتها التى حصلت عليها بالتضحيات الجسام على مر التاريخ المصرى. إن حركة النضال السياسى للقوى الوطنية والشعبية لا يجب أن تنفصل عن النضالات الأخرى فى المواقع المختلفة ، ولا يجب أن ننظر إلى القضايا النضالية كرد فعل لاتخاذ السلطة السياسية قرارات سلبية تجاهها ، ولكن النظرة الشاملة لقضايا الوطن ومشكلاته يجب ألا تغيب عن ذهننا لحظة واحدة.

المراجع والهوامش

يمكن الرجوع إلى الدراسات والأبحاث التالية على سبيل المثال:

P. Bourdieu and - j.c.Passeron, repodution in Education, socity and Culture (London, Sage Pubiactions,1977).

- Boudelt C.,and Establet, R., Scool Capitalism In France. (Parid, Maspers, 1972).
- Bowles,S. and H. Gintis, schooling in Capitalist America: Education Reform and the Contradictions of Economic Life, (n.y.Books, 1976).
- I Van, Illich, De-schooling Society, (N.y.Penguin Books, 1973).

(١) ن. بارتس وآخرون ، ديمقراطية التعليم وبسيكولوجية التربية، ترجمة : زهير السعداوى (بيروت : دار بن خلدون، ١٩٨٠) ص١٢.

(٢)- Bowles,s. "Education, Social Confiltct and even Development". In the Eduvatiom Dileme, Policy Issues for Devlopment Cauntries in 1980's. Edited by, john Simmons, (The World Bonk, Pergramon, Press, U.S.A 1980),PP. 207 - 217.

(٣) التربية المعاصرة ، العدد الرابع ، يناير ١٩٨٦، بدلا من المقدمة ، ص ١١.

(٤) Paulo Friere, Pedagoge of the oppressed, (Hanmondswarth, Penguim Book, 1975), PP. 100- 105.

(٥) التربية المعاصرة ، العدد الرابع ، يناير ١٩٨٦، بدلا من المقدمة ، ص ١٤.

(٦) ن. بارتس وآخرون ، مرجع سابق، ص١٣.

(٧) شبل بدران ، تأثير فلسفة التنوير على حركة الفكر التربوى فى مصر ١٨٠٥ - ١٩٠٨ (رسالة ماجستير غير منشورة كلية التربية ، جامعة

طنطا)، ص٢٢٠ - ٢٣٠.
(٨) المرجع السابق، ص ١٥٠-١٦٠.
(٩) ريموند هينوش ، كيف يفكر أبناء الذوات في مصر - (دراسة على عينة واسعة من أبناء البرجوازية الجديدة في عصر الانفتاح)، في جريدة القبس الكويتية، العدد ٥٠٠٨ في ١٩٨٦/٤/٢٠.
(١٠) عبد الفتاح تركي ، المدرسة وبناء الإنسان (القاهرة : الانجلو المصرية ، ١٩٨٣) ص. ٨٩.
(١١) عبد الباسط عبد المعطي ، التعليم وتزييف الوعي الاجتماعي (مجلة العلوم الاجتماعية العدد الرابع، الكويت ، ١٩٨٤) ، ص ٥٧-٥٨.
(١٢) كمال نجيب ، التبعية والتربية في العالم الثالث (التربية المعاصرة ، العدد الثاني ، سبتمبر ١٩٨٤) ص٩.
(١٣) كمال نجيب ، النظرية النقدية والبحث الاجتماعي والتربوي (التربية المعاصرة ، العدد الرابع ، سبتمبر ١٩٨٦)، ص ١٢٤.
(١٤) المرجع السابق، ص ١٢٥.
(١٥) المرجع السابق، ص ١٢٦.
(١٦) المرجع السابق، ص ١٢٦.
(١٧) عبد السميع سيد أحمد ، أزمة الهوية في الفكر التربوي في مصر (مجلة دراسات تربوية العدد الأول ، نوفمبر ، ١٩٨٥، القاهرة، عالم الكتب ، ١٩٨٥)، القاهرة، عالم الكتب، ص ١٣٦ - ١٣٧.
(١٨) لويس عوض، الحرية ونقد الحرية (القاهرة، الهيئة العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١)، ص ٣٢ -٣٣ نقلا من عبد السميع سيد أحمد المرجع السابق ، ص ١٣٤.
(١٩) كمال نجيب ، التبعية في العالم الثالث، مرجع سابق ، ص ص ١٣١ - ١٣٢.
(٢٠) Hisen T., social influenced on Sducational Attainment, (Paris, Oecd, (cert) 1975)PP.33-3,6
(٢١) عبد الفتاح تركي ، الوجه الآخر للمفاهيم الواقدة (التربية المعاصرة ، العدد الأول ، يناير ١٩٨٤)، ص ٧٢ -٧٣.
(٢٢) P.Bourdieu and J,C.passeron, Rerproductiom in Eduation, society and culture, op. cit., pp. 140 - 146.
(٢٣) التربية المعاصرة، العدد الثاني، مرجع سابق ، بدلا من المقدمة، ص أ.
(٢٤) المرجع السابق، ص.ب.
(٢٥) عبد الباسط عبد المعطي، التعليم وتزييف الوعي الاجتماعي، مرجع سابق ، ص ٥٨.
(٢٦) عبد الفتاح تركي، المدرسة وبناء الإنسان، مرجع سابق ، ص ٦٧.
(٢٧) المجالس القومية المتخصصة ، سياسة التعليم (القاهرة ، المجالس القومية المتخصصة، ١٩٨١) ص ١١١ - ١١٢.
(٢٨) شبل بدران، التعليم في القرية المصرية، مجلة التربية المعاصرة ، العدد الثامن ، ديسمبر ١٩٨٧) وهي دراسة ميدانية طبقت على عينة ٧٤٣ أسرة ريفية بمحافظة البحيرة والغربية، وقسمنا العينة إلى ثلاث مجموعات - المجموعة الأولى أسر معدومة لا تملك أي حيازات أو ملكيات أخرى. وأسر فقيرة وتملك حيازات أقل من خمسة أفدنة. وأسر غير فقيرة ، وهي التي تملك حيازات أكثر من خمسة أفدنة.
وبالدراسة مجموعة الدراسات السابقة التي عالجت موضوع العلاقة بين التعليم والوضع الطبقي ، ويمكن الرجوع إليها.
(٢٩) معهد الإنماء التربوي ، الإنماء التربوي (بيروت ، معهد الإنماء التربوي ، ١٩٢٧) ص ٤١ -٤٢.
(٣٠) المرجع السابق، ص ٤٢.
(٣١) كمال نجيب ، التبعية والتربية في العالم الثالث، مرجع سابق، ص ٩.
(٣٢) لي مان خوري، التعليم والتنمية، ترجمة : سعد زهران (مجلة الثقافة الوطنية، العدد الأول، ١٩٨١)، ص ٤٢.
(٣٣) محمد نبيل نوفل، دراسات في الفكر التربوي المعاصر (القاهرة ، الانجلو المصرية ١٩٨٥) ، ص ٢١٣.



رفاعة الطهطاوى

(٣٤) شبل بدران، التعليم فى القرية المصرية، دراسة استطلاعية حول العلاقة بين الأصل الطبقى والفرصة التعليمية ونوعية التعليم، قيد النشر ، مجلة التربية المعاصرة، ص ٣٤.

(٣٥) خالد المنوفى ، المدرسة الأساسية العربية ، حظوظها ، مدلولها فى أزمة المجتمع التابع (شئون عربية ، العدد ٣٦، ١٩٨٤، تونس ، جامعة الدول العربية) ، ص ٥٠ -٥٢.

ملف

رجال الأعمال وجيشهم الاحتياطى

د . حسن البيلاوى

عميد كلية التربية - جامعة الزقازيق - فرع بنها

* ألقى هذا البحث فى صورته الأولى فى المؤتمر الثانى عشر لرابطة التربية الحديثة - السياسات التعليمية فى الوطن العربى - المنصورة / يوليو ١٩٩٢.

تشهد مصر والعالم كله موجة اهتمام كبيرة بسياسة التعليم المهنى الفنى . وقد شاهد العالم من قبل موجة مماثلة فى الستينيات وتعرضت لنقد شديد. لكن الدعوة ظلت باقية وأطلت علينا من جديد فى الثمانينيات.

والدراسة الحالية تهدف إلى الإجابة عن الأسئلة الآتية: ما الفرق بين موجة الاهتمام بالتعليم المهنى الفنى فى الستينيات وموجة الاهتمام فى الثمانينات ؟ ولماذا ظلت الدعوة إلى هذه السياسة باقية ومهيمنة؟ ما أوجه الفشل فيها؟ ما العوامل والظروف الموضوعية والإيديولوجية التى تدعمها؟ ما الذى يمكن عمله؟

وتقوم الدراسة على منهج التحليل النقدى الذى يهدف إلى الكشف عن شبكة العلاقات والأسباب الكامنة خلف الظاهرة موضوع الدراسة حتى يمكن تفسير وجودها . وذلك من خلال الحوار وإعادة بناء الحوار فى حركة جدلية لا تلتزم إلا بما يفيد تحرير الإنسان من كل ألوان السيطرة والهيمنة وتساعده فى تحقيق مجتمع أكثر حرية وأكثر عدلا.

إن المشكلات التى ادعت سياسة التعليم الفنى أنها تقدم الحلول لها - البطالة ، متطلبات سوق العمل الجماهيرى على الجامعة والتعليم العالى ، فتح فرص التعليم والعمل بما يحقق المساواة - هى مشكلات اجتماعية اقتصادية سياسية وليست تربوية. وكل الجهود التى تبغى حلا سهلا داخل التربية لمشكلات غير تربوية أساسا فإن مصيرها الفشل.

إن قوة الدعوة إلى التعليم الفنى لا تكمن فى نجاحها فى حل المشكلات الفعلية ، بل

فيما تقدمه من أيديولوجيات وتجسيدات رمـزية تجـمع من حـولهـا قـوى وأدواراً متصارعة ومتناقضة فى المجتمع: الشاب البـاحث من عـمل فى سـوق البطالة ، ورجل الأعـمـال المهـتم بتـجـهـيـز جـيش احتياطى للعمل، والسياسى الباحث عن تأييد جـمـاهـيـرى ، والتـربوى الذى يجد فرصة جديدة فى هذه الدعوة.

إننا ندعو إلى حوار نعيد فـيـه تعريف معنى التعليم المهنى ، معنى ربط التعليم بالعمل ، مـعنى تحقيق العدل والمساواة، معنى احتياجات سوق العمل وحدودها. فلا توجد سياسة أكثر فشلا من تلك التى تسمى فى العالم: التعليم الفنى / المهنى

تقديم:

لم تشهد مصر مطلقا اهتماماً متزايدا بالتوسع فى سياسة التعليم الفنى مثلما تشهده حاليا فى الوقت الحاضر. ويبدو هذا الاهتـمـــام واضـحـــا فى أحـاديث المسئـولين على كافـة مسـتـوياتهم. كـمـا يتضح كذلك فى مناقشات مجلس الشعب والشورى. وقد عقدت الأهرام أخيرا ندوة "لمناقشة مشروع مبارك - كول لتطوير التـعليم الفنى" برئاسة وزير التـربيـة والتـعليم (الأهرام ١٩٩١/١١/١٧). كـمـا يظهـر هذا الاهتـمـام أيضـاً واضـحـا فى الوثيقة التى قدمها الدكتور أحمد فتحى سرور عن تطوير التـعليم (قبل الجامعى) فى مـصـر الصادرة عن وزارة التـربيـة والتعليم عام ١٩٨٩ (الفصل الثانى) . وقد جاء فى هذه الوثيقة:

"يمـثل التـعليم الفنى والتـدريب المهنى بعدا هاما فى التنمـيـة الاقـتـصادية من حيث إيجاد فرص العمل وتوفير الموارد البـشرية اللازمة. وقد لوحظ فى الآونة الأخـيـرة وجـود هوة بين التـعليم الفنى والتدريب المهنى وبين مقتضيات سوق العمل ، مما يتقضى إيجاد سياسة موحدة تعـتـبـر جـزءا لا يتـجـزأ من السـيـاسـة الاقتصادية على المدى الطويل".

(أحمد فتحى سرور ١٩٨٩: ١٥٩)

إن هذا الاهتـمـام بالتـعليم المهنى/ الفنى فى مـصـر فى وقـتنا الحاضـر هو جـزء لا يتجزأ من اهتمام عالمى نشاهده فى الدول النامـيـة والمتـقدمـة، وتتـبناه المنظمات الدوليـة مـثل البنك الدولى واليـونسكو. والجـمـيـع يتـفـقـون على نفس المفـاهيم ويعـتـقـدون نفس المبـررات التى تدفع اهتـمـامـاتهم بهـذا التـعليم ، ويرون أنه التـعليم الذى يسـتطيع أن يحـقق الربط بين التعليم والاقتصاد، والذى يقدر على المساهمة فى النمـو الاقتصادى، وذلك من خلال:

- قدرته على حل مشكلة البطالة
- وتوفير العمالة المدربة اللازمة.
- وتخفيف الضغط على التعليم العالى.
- وتحـقـيق المساواة بما يوفـره فى فـرص للتعليم والعمل.

ومـوجـة الاهتـمـام التى نعـيـشـهـا الآن بالتـعليم الفنى، ليست غريبـة على عالمنا فقد شاهدنا فى الستينيات موجة شبيهة. دعـمـهـا مـفكرون وتبناها قادة سيـاسـون وساندتها نفس المنظمات العالمية . إلا أنها قد تعرضت لحملة نقدية شديدة من جانب فـوسـتـر(Foster 1965/1977) ومـارك بلـوج (M. blaug 1973) وآخـــريـن. وتوالى النقد حتى ظن "فوستر" أن دعوة التعليم الفنى قد ماتت.

لم تمت الدعوة إلى تمهين التعليم عموما .. وإلى التعليم المهنى والفنى بصفة خاصة .

وكما عبر عن ذلك باكشوس لقد رفضت هذه الدعوى أن تخبو أوتموت bacchus) (1988 . نعم لقد رفضت أن تخبو . لقد أطلت علينا برأسها قوية فى موجة غامرة مع مطلع الثمانينيات:
فهل من تفسير لذلك؟ ولماذا جاءت إلينا ثانية بهذه القوة؟
وما العوامل الكامنة وراءها ؟ وما الظروف التى أحدثتها أو بالأحرى أهميتها ولصالح من؟ ومن الضحية؟
كل هذه أسئلة تثور .. وتبحث عن إجابة . لقد هبت علينا موجة التمهين فهل يمكن لنا أن ندخل ونشارك فى هذا الحوار أيضاً.
وهذه الدراسة تعتبر مساهمة منا فى ذلك الحوار الدائر حول قضية تمهين التعليم الفنى الثانوى فى البلاد النامية ، أو على وجه التحديد سياسة التعليم المهنى/ الفنى فى مصر والدول النامية.
ومصطلح "التمهين" يشير إلى تلك الجهود التى يبذلها النظام التعليمى ليدخل إلى مناهجه المواد العملية التى قد تخلق بين التلاميذ بعض المهارات والمعارف والميول التى قد تعدهم للعمل كى يصبحوا عمالا مهرة ، وذلك على مستوى مناهج التعليم الثانوى.
أما مصطلح "التعليم المهنى / الفنى" فهو يشير إلى المدارس الفنية الثانوية بتنوعاتها (وشعبها) المختلفة :
زراعى – صناعى – تجارى... إلخ.
والأيديولوجيا هنا تشير إلى ذلك البناء المنطقى من الأفكار الذى تتبناه قوة اجتماعية معينة ... أو جهاز .. أو تنظيم ... وقد تكونت خلال صراع طبقى طويل. ولذلك فهى أبدية وليس لها نهاية. ولها وظيفة اجتماعية داخل الصراع .والأفكار الأيديولجية ليست مجرد أفكار مجردة، فلها مدلولاتها الواقعية... وقد تتجسد فى شعارات أو مؤسسات أو تصرفات وسلوكيات أو فى ذلك كله (ألتوسير ١٩٨٦).. والتعليم الفنى يقوم على أفكار تبريرية نشأت فى خضم الصراع الاجتماعى.. وهو نفسه تجسيد لهذه الأفكار .. وقد تكون بعض الأفكار تكوينات عكسية مقلوبة (ألتوسير المرجع السابق) فتزيف الواقع وتعلى من قدر الأسطورة فيه (أنظر دراسة عبد السميع سيد أحمد ١٩٨٦).
والهدف من هذه الدراسة ، أو بالأحرى الهدف من وراء ما تثيره هذه الورقة من حوار ، هو محاولة الكشف عن طبيعة الأيديولوجية التى تقوم عليها الدعوة إلى تمهين التعليم والتوسع فى التعليم المهنى والفنى ، والتعرف على مكوناتها والآليات التى مكنتها من البقاء قوية ومهيمنة ومنتشرة على النحو الذى نراه عليها الآن ، وموقعها من خريطة القوى الاجتماعية: من المستفيد ومن الضحية؟
وحتى يتحقق الهدف من هذه الدراسة فثمة أسئلة مهمة يجب أن نتصدى لها كخطوات منهجية فى سبيل إنجاز الهدف المنشود ، وهو الكشف عن أيديولوجية التعليم المهنى والفنى . وهذه الأسئلة هى:
١ – لماذا ظلت الدعوى إلى التوسع فى سياسة التعليم الفنى قائمة وباقية؟
٢ – لماذا ظهرت مرة أخرى فى الثمانينيات؟ وبهذا القدر من الاهتمام والحماس؟
٣ – وهل تختلف موجة الاهتمام فى الستينيات عن موجة الاهتمام الحالية بهذا النوع من التعليم؟.
٤ – ما التبريرات التى تقف خلف هذا الاهتمام/ أو الحماس بهذا التعليم؟
٥ – ما الحقيقة والوهم فى هذه التبريرات؟
٦ – من المستفيد؟ ومن يدفع الثمن؟

٧ - ما الذى يمكن عمله الآن؟
وتنطلق هذه الدراسة من التسليم بأن التربية مجال من أهم مجالات الصراع الاجتماعى فى أى مجتمع ، والتربية هى أداة تستطيع القوى المسيطرة بها ، ومن خلالها ، أن تعيد بناء نفسها وتحافظ على بنية علاقاتها القائمة فى كل مجالات المجتمع. فما أن تنتقل المشكلات الاجتماعية والاقتصادية من ميدانها الحقيقى إلى ميدان التربية .. حينئذ تصبح الحلول سهلة وميسرة وترفع شعارات التغيير فى المناهج حيث كان ينبغى أن ترفع شعارات التغيير فى الاقتصاد أو السياسة . والشعار الذى نحن بصدده الآن "تمهين التعليم" هو شعار من هذا القبيل... ومن ثم نسأل ما المشكلات التى يخفيها هذا الشعار ؟ وما آلياته فى التعمية والإخفاء؟.

والمسلمة السابقة توجه أنظارنا منذ البداية إلى أن الإجابة عن أسئلة البحث وتحقيق الهدف منه لا يمكن أن تتم ما لم نضع سياسة التعليم الفنى وما يقوم عليه من تبريرات وما يجسده من أفكار فى إطار حركة الصراع الاجتماعى عالميا .. ومحليا داخل أقطار الدول النامية والمتقدمة وفيما بينها.

وتقوم الدراسة الحالية على منهج التحليل النقدى، والنقدية هنا تعنى بحث الظاهرة موضوع الدراسة والكشف عن حقيقتها التى تكمن خلف مظهرها بغية التوصل إلى شبكة العلاقات والأسباب التى تستند إليها الظاهرة . وذلك من خلال إعادة بناء الحوار والنقاش لجمل الأفكار والدراسات التى تصدت للظاهرة . والتحليل النقدى لا يستبعد الدراسة الامبريقية بل يعتبرها ضرورة . وتستفيد الدراسة الحالية من وفرة البيانات الامبريقية التى تمت على مستوى العالم النامى .. فى بلدان كثيرة منه . ولذلك تنطلق التحليلات هنا من إعادة قراءة وتفسير هذه البيانات.

والعلم الاجتماعى ، من وجهة نظر النقدية ، علم معيارى ووجهة القيم فيه هى تجاه تحرير الإنسان من كل أدوات السيطرة والهيمنة سواء كانت إيديولوجية أو بنيوية ، والسعى إلى مجتمع أكثر حرية وأكثر عدلا والنقدية عمل مستمر فى كل لحظة تاريخية وفى كل المجتمع.

وتأتى الدراسة الحالية فى أربعة أجزاء : يعالج الجزء الأول الظروف التاريخية التى نشأ خلالها الاهتمام بالتعليم المهنى، والتعرف على طبيعة موجة الاهتمام الأولى به فى الستينيات، ثم موجة الاهتمام فى الثمانينيات. أما الجزء الثانى فيعالج التبريرات الأيديولوجية، وأوجه الفشل فى هذه الدعوة: التوسع فى سياسة التعليم المهنى . وذلك من خلال معالجة التبريرات حول علاقة بالبطالة. واحتياجات سوق العمل، والتخفيف عن الجامعة والمساواة الاجتماعية. أما الجزء الثالث فيخصص لمحاولة تفسير لماذا يظل التعليم المهنى قائماً؟. ولماذا تظل دعوته مهيمنة؟ أما الجزء الرابع والأخير، فيتضمن خلاصة وتوصيات.

أولاً : طبيعة الاهتمام وظروفه التاريخية:

لقد توالت موجات الاهتمام بالتعليم الفنى تاريخيا . وواجهت فى كل حقبة تاريخية انتقادات عنيفة. ومع ذلك ظلت باقية . مهيمنة فى كل حقبة على عقول المسئولين وموجهة لسياساتهم التعليمية . ويهدف هذا الجزء إلى التعرف على

طبيعة موجة الاهتمام الحالى بسياسة التعليم الفنى. ولتحقيق هذا الهدف نحاول تتبع التطور أو بالأحرى التنقلات التاريخية التى مر بها التعليم الفنى، وذلك من خلال : نشأة الاهتمام بالتعليم الفنى فى الفكر التربوى، ثم نلقى الضوء على موجة الاهتمام فى الستينيات ، حتى نصل أخيرا إلى محاولة التعرف على طبيعة موجة الاهتمام فى الموجة الحالية فى الثمانينيات.

١ - نشأة الاهتمام بالتعليم الفنى:

المهنية نزعة مضادة للتربية الارستقراطية والليبرالية التقليدية. فالفكر الليبرالى ينظر إلى التربية على أنها عملية أوسع من كونها إعداد الفرد للعمل. إنها بالأحرى، عملية تنمية قدرات وقوى الفرد ، وتهذيب روحه وقيمه ، وتغذية خياله وحسه، إنها تنقية الثقافة وتحويلها وإعادة بنائها . والدراسة والبحث يجب أن يكونا لذات الدراسة والبحث . وما يجب أن نهتم به كركيزة للفكر والعمل التربوى هو اهتمام التلميذ وميوله.

إلا أن تحليل واقع التربية يكشف عن علاقتها الوطيدة بالعمل والوظائف فى المجتمع . ولذلك ما لبثت أن ظهرت قناعة أخرى مضادة تتوقع من المدارس أن تنمى فى تلاميذها المعارف والاتجاهات والمهارات التى تمكنهم من الإسهام فى سوق الاقتصاد . وفى هذا الاتجاه نجد أن الآباء يتوقعون مساعدة المدارس لأبنائهم للدخول إلى سوق العمل. وتظهر هذه القناعة جلية حينما نسمعهم فى الحياة اليومية يتمنون لأبنائهم – بفضل نجاحهم فى التربية – وظائف ومكاسب أفضل.

ومن هنا نشأت عقيدة أو أيديولوجية مفادها أن ثمة علاقة بين التربية والعمل . وهى عقيدة مهدت الطرق وهيأت الظروف لظهور الاتجاه المهنى داخل إطار الفكر التربوى.

ومن هذا المنطلق يعتقد "وليامز" أن كل تربية أيا كانت، وعلى أى نحو، هى فى حقيقتها مهنية، إلا أن هناك مهنة أعلى فى مكانتها من مهنة أخرى. فمدارس الكنيسة فى الغرب ومدارس الفرسان فى عصر النهضة. ومدارس تحفيظ القرآن فى الشرق التى تفقه الناس فى أمور الدين بغرض تعليمها للجماهير كلها مدارس تعلم مهنة وفى القرن التاسع عشر ظهرت مدارس تعلم المهن الهندسية وخدمة الجيوش . وكلها مدارس تهتم بالأعمال التى نشأت مع الثورة الصناعية. ويقول وليامز لقد ظلت هذه المدارس المهنية "الجديدة قائمة إلى جانب المدارس المهنية القديمة . معنى ذلك أن القرن التاسع عشر قد شهد ثنائية تربوية واضحة فى النظم التعليمية بين الإنسانية والمهنية. وكما يوضح وليامز لم تكن الكلاسيكيات وعلوم اللغة سوى علوما مهنية على نحو ما.Gbid' 124

لقد اعطت البرجوازية الصناعية فى أوروبا زخما قوياً لنشأة المدارس المهنية / الفنية على نحو ما نشاهدها فى عصرنا الحاضر . فقد ظهرت هذه المدارس لتفى بحاجة الصناعة ومتطلباتها الفنية والإدارية . ولقد تطلبت الصناعة أعداداً كبيرة من العمال المدربين، كما تطلبت أخلاقاً خاصة: تطلب النظام والطاعة ، والقدرة على الانخراط فى العمل ، والصبر والمثابرة ، والانتظام والدقة.

لقد ظلت الثنائية قائمة ، وتاريخ التربية يحكى لنا الصراع بين نمطين من التعليم

: تعليم عام أكاديمى ظل متميزا لتعليم الصفوة يمكن خريجيه من مواصلة التعليم العام واحتلال الوظائف الإدارية والسياسية العليا فيما بعد . وتعليم مهنى/ فنى يعتبر تعليماً منغلقاً ويعد خريجه لما تطلبه الصناعة وسوق العمل من ياقات زرقاء . وهكذا نشأت الثنائية فى النظام التعليمى وظلت باقية دالة على التقسيم المعرفى داخل التربية على أساس طبقى.

إن ما تم فى المجتمعات الغربية قد تم نقله إلى الدول النامية خلال فترات احتلال هذه الدول . فصيغة التمدرس الغربية هى الصيغة التى قدمت إلى الدول النامية كنموذج تربوى يتبع ، وقد قبلتها ونقلتها كما هى ومن بين ما نقلته الدول النامية أيضاً صيغة التعليم المهنى والفنى. وقد نقلت الدول النامية مع هذه الصيغة كل ما يتعلق بها من مشكلات تربوية واجتماعية: مشكلات التفجر المدرسى ، والتضخم التربوى ، العلاقة بين التعليم وسوق العمل، العلاقة بين التعليم العام والتعليم الفنى.,Bacchus 1988:32

كان التعليم عموما فى ظل الاحتلال - فى معظم بلدان العالم النامى:

تعليماً محدوداً موجهاً إلى خدمة المستعمر تلبية لحاجاته من الموظفين كقوة عمل وطنية لازمة لتحمل أعباء الإدارة اليومية والتواجد الأمنى . وقد أدخل التعليم الفنى ليعمل فى هذا الإطار . وكان الهدف الخاص منه هو الحد من التعليم العام - رغم حجمه المحدود آنذاك - وضبط طموح أبناء المستعمرات من خلال ربطهم بأعمال حرفية وزراعية.

وهكذا نشأ التعليم المهنى والفنى فى البلدان النامية نشأة يحيطها الشعور بالمتناقضات .. نشأ فى إطار ازدواجية جاهزة نقلها الاستعمار ودعم بقاءها . لقد كان هذا التعليم من البداية رغم قلة الفرص المتاحة فيه تعليماً درجة ثانية، يدخل فيه من لم يحالفهم الحظ ليكونوا من بين القلة التى وجدت طريقها إلى التعليم العام . وكانت الجماهير العريضة محرومة بالطبع من هذا وذاك... كانت مبعدة من أى فرصة من أى نوع فى التعليم.

ولم تخرج مصر عن إطار ما تم تاريخيا فى الدول النامية ، فقد نقلت مصر المدرسة الغربية فى عهد محمد على . وقد عمدت قوات الاحتلال بعد ذلك إلى تحديد الفرص التعليمية كماً ونوعاً . وكان التعليم الفنى فى عهدها مجرد ورش صناعية ومدارس متوسطة زراعية وتجارية . وكانت الدراسة بها يغلب عليها الطابع العملى وافتقرت إلى المواد الثقافية. وظهرت الثنائية واضحة قوية بين تعليم أكاديمى يحتل المرتبة الأولى. وتعليم فنى يحتل المرتبة الثانية (محمد علام : ١٩٨٨: ١٢٥) ولم يشهد التعليم الفنى أى اهتمام متميز إلا بعد الاستقلال الجزئى بعد ثورة ١٩١٩. ونهض هذا التعليم بنهضة البرجوازية المصرية بقيادة طلعت حرب واضطلاعها بمشروع تصنيع البلاد .. وزاد حجم هذا التعليم حتى بلغ نسبة تلاميذه ١٧٪ من مجموع طلاب المدارس الثانوية عام ١٩٥٤/٥٣.

٢ - موجة الاهتمام الأولى فى الستينيات:

شهدت بلدان العالم النامى فى الستينيات صيحات اهتمام عالية بالتعليم الفنى أطلقها كثير من المفكرين الغربيين وتأثر بها بعض المفكرين

الوطنيين ومعظم قادة هذه الدول. ومن بين الذين أعطوا دفعة قوية لهذا الاهتمام توماس بالوج. وكان مقتنعا بأن التعليم الفنى عامل حاسم فى تحقيق تنمية المجتمعات الريفية على وجه أخص... وبأن التربية يجب أن تكون فنية/ مهنية وديمقراطية.:Thanas Balooh, 1969 262 وقد كان متحمسا إلى درجة أنه كثيرا ما اقترح تمهين التعليم الابتدائى نفسه. ومن المؤيدين أيضاً ديومونت ،وكومز (١٩٧١) وقد ظهر كتاب كومز فى طبعته الانجليزية ١٩٦٨. وكان تأييده للتوسع فى سياسة تمهين التعليم الثانوى فى دول العالم الثالث على أساس أن هذه الدول مازالت فى مرحلة مبكرة من نموها ، ومن ثم يصعب تحملها للصرف على نمط من الأنظمة التربوية المفتوحة .. الذى قد يتسبب فى أن يبطىء من نموها الاقتصادى، ومن هذه الزاوية برر كومز الثنائية فى التعليم وتشجيع التعليم الفنى (ف. كومز ١٩٧١: ص ٤٩).

إن الأزمة التربوية الواسعة التى عاشها العالم كله وخاصة الدول النامية فى الستينيات تزايد الطلب الاجتماعى على التعليم، والتفجر المدرسى إلى الحد الذى أثقل كاهل ميزانيات هذه الدول النامية الصغيرة ، ومؤشرات تدنى نوع التعليم بالإضافة إلى الطموح الزائد" فى هذه البلاد عقب الاستقلال والتطلع إلى تحقيق تنمية . كل هذه عوامل موضوعية وفرت سياقا تاريخيا لتبنى قادة هذه الدول لصيحات الاهتمام بالتعليم الفنى. وبدا أمامهم أن كثيرا من المشكلات التربوية والاقتصادية التى يواجهونها بعد الاستقلال (فى معارك العقد الأول من التنمية) يمكن مواجهتها من خلال تمهين مناهج التعليم الثانوى والتوسع فى التعليم الفنى: وعلى وجه التحديد مشكلة البطالة ، مشكلة التمويل ، مشكلة تزايد الطلب الاجتماعى على التعليم العالى.

ولقد لعب كل من البنك الدولى واليونسكو دوراً لا يمكن إغفاله فى تصعيد موجة الاهتمام بالتعليم الفنى فى تلك الفترة . لقد شايعت المنظمتان فكرة أن تنويع التعليم الثانوى على أسس مهنية هو الحل المقبول للإصلاح التعليمى والاقتصادى . وقد هاجم البنك الدولى كل السياسات التعليمية التى بعدت عن هذا الخط فى دول العالم النامى.

كانت هناك أيضاً الحركات الشعبية الثورية التى أرست تجارب جديدة على أسس ثورية إيديولوجية عقائدية . وقد بلغ ذروة اهتمام العالم النامى بالتعليم المهنى والفنى ، فى هذه التجارب الثورية . التى وجدت فيه بدائل للتعليم الاكاديمى النظرى الذى خدم الارستقراطية والصفوة . إبان عهود الاحتلال ، وقد حرمت منه الجماهير سنوات طوالا، وجدت التجارب الثورية فى التعليم المهنى نمطا يكرس احترام العمل اليدوى والطبقات العاملة. وكان من أهم التجارب فى هذه الدول تجربة "غاندى" فى الهند، "وماو" فى الصين و"نيريرى" فى تنزانيا. وقد أعطت الشعارات الثورية ، والتبريرات الايديولوجية واقعا قويا لتكريس سياسة التعليم الفنى فى العالم الثالث فى تلك الفترة.

(Grupp 1985 - bacchus 1988)

وفى الغرب كان هناك صراع طويل بين الاحتكارات العالمية الجديدة والقوى الليبرالية، وخرجت الاحتكارات منتصرة فى الستينيات رغم الحركة النقدية والراديكالية المتنامية فى تلك الفترة.

لقد قاوم "جون ديوى" بشدة كل سياسة تتجه نحو "تهمين" التعليم . ووصف

المربين الذين يساعدون على إرساء هذه السياسة بأنهم مجرد مشهلين تربويين" يعملون فى خدمة رجال الأعمال. وطالب التربويين الذين يرون فى التربية قوة لتنمية تلاميذهم وفق ميولهم واهتماماتهم وتحقيقا لحرياتهم وقدراتهم الإنسانية ، لا لتكييفهم لنظام صناعى طاغ ، ولا لإعدادهم لمستقبل من الصعب التنبؤ به، طالب هؤلاء بأن يقاوموا كل حركة فى هذا الاتجاه (التمهين) وأن يناضلوا" من أجل تربية تقنية تغير أولا من النظام الصناعى القائم ، وتحوله تماما فى النهاية J. Dewey 1911: 38.

خرجت "الديوية" من الصراع مهزومة . وانتصرت الاحتكارات الرأسمالية ومهدت بذلك السبيل أمام تيارات أخرى أكثر تشددا من حيث تنظيم إدارة التعليم العام والتوسع فى سياسة التعليم الفنى. وكان من بين هذه التيارات تيار جديد ناشىء يشق طريقه بقوة - تبلور بعد ذلك كما سنرى فى الثمانينيات - وهو تيار المحافظين الجدد. لقد اتخذت الاحتكارات الرأسمالية من حادث إطلاق أول سفينة فضاء سوفيتية "سبوتنيك" عام ١٩٥٧ ذريعة لإشعال معركة مع القوى الليبرالية واتخذوا من أسطورة التفوق السوفيتى أدارة لتخويف الرأى العام والحصول على تأييدهم والضغط على خصومهم.

بالطبع لسنا فى معرض عرض تاريخ التربية الأمريكية فى تلك الحقبة، وهو التاريخ الذى أغفله المفكرون المصريون حتى هؤلاء الذين عرف عنهم أنهم أنصار ديوى والبراجماتية . وسوف نعالج هذه الواقعية بشىء من التفصيل في دراسة قادمة . وحسبنا هنا أن نؤكد فقط أنه بانتصار الاحتكارات الرأسمالية وسيطرة الأفكار المحافظة المتشددة مهد الطريق وهيأت الظروف لظهور حركة اهتمام بالتعليم الفنى.. وهذه الحركة حتى وإن لم تستطع أن تحقق أهدافها كاملة داخل الولايات المتحدة فإنها كانت مؤثرة جدا ليس فى الدول النامية فقط بل أيضاً فى أوروبا كذلك.

وشهدت مصر فى الستينيات نفس الاهتمام بالتعليم الفنى . وتصاعدت فيها الدعوى إلى ربط التعليم بالعمل . وكانت توجهات رجال الثورة فى مصر الاهتمام بالتعليم الفنى وتشجيعه حتى زادت نسبة الطلاب المقبولين فيه من ١٧٪ عام ١٩٥٤/٥٣ إلى ٣٣,٣٪ عام ٥٩/٦٠، إلى ٤٥,٢ فى نهاية الستينيات عام (٦٩/١٩٧٠). وقد كان هدف القيادة السياسية آنذاك هو الوصول إلى تحقيق نسبة ٥٠٪ من مجموع المقبولين فى المرحلة الثانوية مع نهاية الخطة الخمسية الأولى فى منتصف الستينيات، ولم يتحقق هذا الهدف واستندت القيادة السياسية فى تكريس اتجاهها نحو التوسع فى سياسة التعليم الفنى إلى شعارات التنمية وأمال الجماهير المتشوقة إلى نتائج تحقيق خطط التنمية . كما امتدت أيضاً إلى رصيدها فيما حققته من بعض إنجازات ليست قليلة على المستوى السياسى والاجتماعى.

٣ - موجة الاهتمام فى الثمانينيات:

انطلقت الموجة الثانية على يد " تاتشر" فى انجلترا ، كان ذلك فى مطلع الثمانينيات حينما أطلقت مبادرتها المشهورة لنشر التعليم المهنى والتقنى على نطاق واسع داخل المملكة المتحدة، وهو المشروع المعروف باسم Technical

and voccational education in-itaive (tvet) وقد كان اهتمام تاتشر بالتربية كاهتمامها بالسياسة تماما . ويعود مشروعها هذا إلى أفكارها المنشورة فى عام ١٩٧٠ حيث قادت حملة نقدية محافظة ضد التعليم فى ذلك الوقت . كتبت تاتشر تدافع عن المعاهد البوليتكنيك الانجليزية مفترضة أنها نموذج ينبغى أن يدعم وينتشر . وتوضح وجهة نظرها فتقول:

"أننا نهدف إلى إعداد الشباب لمهن معينة .. وفى عالمنا الحديث ينبغى أن تكون الدراسة موجهة مهنياً".

وتستند التاتشرية السياسية والتربوية على فكر المحافظين الجدد الذى ازدهر مع نهاية السبعينيات ومطلع الثمانينيات. ويطلق على هذا الفكر فى بعض الأحيان "المحافظة الراديكالية" أو "المحافظة الجديدة". ومن زاوية هذا الفكر فإن المدارس يجب أن تهتم بالمساهمات الاقتصادية من أجل الحياة الوطنية العامة، وأن تعد التلاميذ ليأخذوا مكانهم فى اقتصاد البلاد كما هو قائم وأن تجهز الشباب لهذا الدور، حتى يتكيفوا معه ما أمكن. ويهتم هذا الفكر أيضاً بالمبادرة الفردية، وكفاءة الصناعة وتعميم القيم التقليدية، والتنافس والتفوق ، والاهتمام بالامتحانات ونتائجها ، والضبط الاجتماعى والمدرسى ، وتقليص دور الدولة فى الاقتصاد والتكافل الاجتماعى، ومن أهم أعمدة هذا الفكر الجديد فى التربية "ديانا رافيتش وأدوارد واين".

قادت تاتشر ، من المنطلق السابق ، حملة رجال الأعمال فى انجلترا ضد الأوضاع التربوية وعبرت عن عدم رضاهم عن مستوى أداء موظفيهم خاصة فى مجال الصناعة. وكان الاهتمام موجها إلى الشباب من سن ١٦- ١٩ لأنهم أكثر ملاءمة للأعمال الدنيا . ذلك أن التكنولوجيا الحديثة . ما بعد الصناعة ، قد وسعت من مجال العمل غير الماهر داخل مراكز الإنتاج. وفتح الجامعات يحد من قدرة رجال الأعمال فى الحصول على الشباب فى هذا السن. ومن هنا كان اهتمام رجال الأعمال بمرحلة التعليم الثانوى لتوجيه التعليم بها وجهة حرفية مهنية(R,dale 1985: 4 -5).

قادت تاتشر حركة الخصخصة داخل المملكة المتحدة وموجة التعليم المهنى والفنى. وقد انفقت وزارة القوى العاملة الانجليزية لتدعيم مشروع تاتشر ما يزيد عن ٤,٢٥ بليون جنيه استرلينى عام ١٩٨٦. وفى الوقت الذى تتجه فيه سياسة المحافظين إلى تقليص دور الدولة . وينظر إليها بعين الشك والريبة فى قدرتها على إدارة المشروعات الاقتصادية . نجد أنها تتجه فى مجال تدريب الشباب اتجاها معاكسا تماما . فتسير سياسة المحافظين فيما يتعلق بالتعليم والتدريب المهنى فى اتجاه إسناده إلى الدولة وتعبر عن نظرة تقدير لكفاءتها فى هذا المجال . وما انفقته الدولة بسخاء على مؤسسات التدريب قد دعم من تبعية هذه المشروعات التعليمية والتدريبية لها. فإن المسألة على حد قول جليسون "خصخصة فى الاقتصاد وتأميم فى الشباب" Gleesom 1985: 57.

والتاتشرية حركة سياسية عالمية ذات أبعاد تربوية واضحة . وهى جزء من ذلك التيار العالمى الجارف الذى يقوده المحافظون الجدد ، والذى يستند إلى مجموعة من الايديولوجيات الفكرية التى أشرنا إليها سابقا والتى تسمى "بالمحافظة الجديدة" . ورمن أبعاد هذا

التـيـار – وامـتـداداً للتـاتـشـرية – نجـد "الريجـانيـة" فى الولايات المتـحـدة ، والكولية "فى ألمانيا" ، وبرامج التـعليم الفنى والمهنى تكاد تكون مـتـشـابهـة فى مـعظم بلدان أوروبا ، ويدعـمـهـا سلطة التـعليم الفنى تكاد تكون مـتـشـابهـة فى مـعظم بلدان أوروبا ، ويدعـمـهـا سلطة رجـال الأعـمـال ، وخـاصـة اتحـاد الغـرف التـجـارية فى كل من ألمانيـا وانجلتـرا وفـرنسا-noah, rckstien 1988, os cenham 1988.

وفى مـقـابل ذلك هناك حـركـة مـقـاومـة ورفض من جـانب النقـابات العـمـاليـة J.Jamieson 1985.

وبالطبع فـإن امـتـداد التـاتـشـرية واسع النطاق فى العـالم الثـالث. والمحـافظة الجديدة لها صدى واسع ، وتأثيرها واضح فى برامج خصخصة الاقتصاد والتعليم الفنى ، إلا أن الأمر مازال فى حاجة إلى دراسات كبيرة لما يجرى فى مجال تمهين التعليم والتـعليم الفنى. فـمـا زال العـالم الثـالث أعنى قـيـاداته والمجـمـوعـات الاجتماعية الموجهة داخلة من رجال أعمال وبعض المفكرين والتربويين مازالوا فى حـالة انبـهـار وتلقى الوعـود وتوقـيـع المعاهدات وإن كـان هناك من تجارب قـد أقـيـمت بالفعل . ومـا صـيـغـة التـعليم الأسـاسى فى مـصـر إلا أحـد أبعـاد هذا التمهين ، إلا أنه موضوع يخرج عن حدود هذه الدراسة.

مما سبق يتبين أن موجة الاهتمام الحالية بالتعليم المهنى والفنى لا تقوم على إحياء الإيديولوجـيـات القـديمـة – المـاركـسـيـة والحركات القومية والشعبية التى قامت عليهـا الموجـة الأولى فى السـتـينيـات – كذلك لا تقوم على ما سبق من تجارب فى البلاد الناميـة فى تلك الفـتـرة . إن مـوجـة الثـمـانينيـات الحاليـة مـازالت فى طور تصاعدها وهى ترتكز على ظروف وعوامل سياسـيـة واقـتـصادية جديدة.. عـالميـة وإقليـمـيـة . إنهـا ترتكز على تيـارات أيديولوجـيـة ذات أبعـاد عـالميـة. والقـول بهذه الركائز الجديدة لا يستبعد أن يكون للأيديولوجيات والتجارب القديمة زخم يكون مصدرا لتبريرات تحتاجها مواقع العالم النامىTauglo, tillis 1988:8.

ثانياً – التبريرات الإيديولوجية وأوجه الفشل:

ثمة شرطان أساسيان ينبغى أن يتوافرا فى أية أيديولوجية مؤثرة :

أولاً: أن تكون على درجـة كـبـيـرة من التـمـاسك المنطقى الصـورى. ثانيـا، أن تكون مكوناتها الفكرية قادرة على تحريك أساطير واقعية – يلتف حولها عدد كبير من الناس.

وقـد تكون الإيديولوجـيـة أداة الحـقـيـقـة الواقـعيـة عن أعين الناس، وذلك بقدر ما تنطوى عليه الأيديولوجـيـة من أسـاطيـر . ذلك أنه بتـزايد كـثـافـة أسـاطيـر الواقع داخل السـيـاق الإيديولوجى تتـزايد احـتـمـالات تفـريغ الفكر من مـضـمـونه الواقـعى ، ولا يتـبـقى فـيـه سوى الوهم ، وقـوته الصـورية . حـينئـذ لا يسـتـطيـع الناس رؤية الحقيقة الواقعية فى أى حدث يواجهونه . وأقصى ما يستطيعون إدراكه من أحداث هو ما يمكنهم منه وعيهم الذى تعشش فيه أوهام الأيديولوجيا . وحينما يزيف وعى الناس. وتحجب الحقيقة عنهم ، يبوء كل جهد يقومون به بفشل كبير.

التـعليم المهنى والفنى إيديولوجـيـة بهـذا

المعنى السابق ، ومنطقه قوى ومتماسك ، ويقول باكشوش عنه "إن مبرراته قوية ومقنعة"" وفى هذا الجزء من الدراسة سنحاول التصدى لتفنيد هذه المبررات التى تكون نسيج السياق العام للإيديولوجية (التعليم الفنى) ، أما المضمون الأسطورى للتعليم الفنى (الايديولوجيا) فنناقشه فى الجزء ثالثا - من هذه الدراسة

ويمكن تلخيص أهم المبررات الأيديولوجية التى يقوم عليها التعليم الفنى فى قضايا أو نقاط أربع كما سيلى: -

١ - التعليم المهنى الفنى هو نمط التعليم الذى يسهم فى حل مشكلة البطالة فى المجتمع . ذلك أن خريجيه بما لديهم من مهارات متنوعة قادرون على مزاولة العمل من خلال التوظيف أو الأعمال الأعمال الحرة. كما يستطيعون التزود بتعليم أكثر تخصصا فيما بعد ، وخريجوا هذا النمط من التعليم أكثر قدرة على المشاركة الاجتماعية فى المجتمع وتحقيق عائد اقتصادى مجز لمجتمعهم و أنفسهم.

٢- التعليم المهنى / الفنى تعليم متنوع على غرار تنوع الأعمال والوظائف فى سوق العمل، ومن هنا فهو التعليم القادر على تحقيق الا تساق المنشود مع سوق العمل ، فإذا كان النمو الاقتصادى يعنى سوقا متنوعة فى بنية العمل ، فإن التعليم الفنى ينطوى عليه من تنوع (أو تشعيب) هو المؤهل لإقامة علاقة ارتباط قوية بين التربية والعمل.

٣ - التعليم المهنى / الفنى بما يتيحه من مجالات دراسية جديدة قادر على حل مشكلة تزايد الطلب الاجتماعى على التعليم العالى الجامعى حيث يعمل على جذب أعداد كبيرة من الطلاب إليه. فيخفف الضغط على التعليم العام ومن ثم الجامعى.

٤ - التعليم المهنى / الفنى هو التعليم القادر على تحقيق عدالة أو مساواة اجتماعية . فالتعليم الفنى بما يتيحه من فرص تعليمية جديدة أمام هؤلاء الذين خرجوا من التعليم العام أو لم يجدوا لهم مكانا فيه يستطيعون الحصول على فرصة تعليمية ثانية تزودهم بمبادرات تمكنهم من اقتناص فرص عمل مجزية تحسن من أحوالهم . فهو تعليم لمحاربة الفقر فى الريف والمدينة والمناطق النائية.

وفيما يلى نناقش القضايا الأربع السابقة (تشغيل الشباب، احتياجات السوق، التخفيف على التعليم العالى، المساواة):

١ - حل مشكلة البطالة ... أم تجهيز جيش احتياطى للعمل.

لاشك أن مشكلة البطالة من المشكلات الرئيسية التى تواجهها معظم دول العالم متقدمة ونامية . وقد ارتبطت مشكلة البطالة بالتعليم وخاصة حينما اتسعت الظاهرة التى يطلق عليها الآن بطالة المتعلمين . وتكمن أهمية هذه الظاهرة فى سببين: أولاً: فى أن بطالة المتعلمين معناها دذر فى المال . فالتعليم مكلف . وثانيا : إن بطالة المتعلمين تنطوى على تهديد سياسى للأنظمة السياسية القائمة . والسببان هنا من الأسباب التى يهتم بها رجال الدولة، وإلى جانب هذين السببين بالطبع توجد أسباب أخرى ، فالبطالة ترتبط بالخوف وانعدام الأمن .



والعمل فى أى مجتمع معناه التخلص من هذين العنصرين . وانعدام الأمن يرتبط بالبطالة حتى ولو كانت بطالة أبناء الاغنياء . ولذلك كان التخلص من البطالة وضمان وظيفة لكل فرد قادر على العمل من الأهداف الضرورية والحيوية فى أى مجتمع حتى فى المجتمعات ذات الاقتصاديات المختلفة Jbid: 16.

وهنا تثار الأسئلة الآتية: ما مسئولية التربية عن هذه المشكلة؟ هل البطالة نتيجة عدم اتساق (أو سوء اتساق) بين برامج التعليم وسوق العمل؟
وهل التعليم الفنى هو القادر على تشغيل الشباب وحل مشكلة البطالة (وبطالة المتعلمين على وجه الخصوص)؟.
ثمة إجابة رصينة مقتضبة نجدها فيما كتبه "فليب فوستر" حيث يوضح أن البطالة مسألة تتعلق ببنية سوق العمل والفرص المتاحة فيه وبمدى تأييد البيئة المؤسساتية المحيطة للأنشطة الاستثمارية وبناء المشروعات وبدون هذه الشروط لا يمكن للتعليم المهنى / الفنى مهما كان قدره وكيفه أن يكون فاعلا "طالما أن المهارات المكتسبة لن تستغل ولن يستفاد منها".

ويضع فوستر القضية بشكل أكثر حسما كما يلى:

"إن التعليم المهنى/ الفنى هو العربة وليس الحصان
فى عملية التنمية الاقتصادية، على الأقل فى المراحل
الأولى منها. إن التنمية الاقتصادية تعتمد على
الفرص الحقيقة والمدركة فى الاقتصاد".
(Foster 1965/1977

البطالة فى مصر:

فى دراسة لنادية جمال الدين (١٩٨٦) تدعو إلى وقفة أمام الدعوة للمزيد من التعليم الفنى أو المهنى . فالبيانات الصادرة عن وزارة القوى العاملة فى مصر توضح وجود زيادة ملموسة فى خريجى مدارس التعليم الفنى عن خريجى التعليم الثانوى بنسبة ١٢٥٪ تقريبا . وفى نفس الوقت توجد بيانات إحصائية تبين عدم قدرة سوق العمل على امتصاص الناتج السنوى لخريجى المدارس الثانوية الفنية (نادية جمال الدين ١٩٨٦: ص ٨٦).
لقد زادت نسبة القبول بمدارس التعليم الثانوى الفنى حتى بلغت ٦٥٪ من الناجحين فى شهادة اتمام التعليم الأساسى بينما الثانوى لم يستوعب أكثر من ٣٤٪ من الخريجين والباقى يلتحق بمراكز التدريب المهنى أو بسوق العمل (سمير لويس سعد، ١٩٩٠: ص ٩). ولم يكن الهدف من هذه الزيادة فى التعليم الفنى بأنواعه هو استجابة لحاجة سوق العمل من هؤلاء الخريجين بدليل عدم قدرة سوق العمل على امتصاص الناتج التعليمى كما تقول نادية جمال الدين (مرجع سابق) . لقد كانت الزيادة ترجع إلى اعتبارات أخرى أهمها السياسات التعليمية التى ركزت على الجانب الاجتماعى، وتحقيق أكبر قدر من الاستيعاب للتلاميذ (سمير لويس سعد ، مرجع سابق ، ص١٢).
وقد تم تقدير الفائض من حملة المؤهلات العليا بمقتقريباً بمقدار ٤٣,٣٪ فى عام ١٩٧٧، و٥٤,٢ عام ١٩٨٢. أما الفائض من خريجى المعاهد العليا والمتوسطة فيقدر بنحو ٦٤,٢٪ عام ١٩٧٧، و٦٧٪ عام ١٩٨١. ومع التزايد المستمر فى أعداد الخريجين

بمعدل ١٠٪ فى المتوسط سنويا ، فإنم فرص العمل فى سوق العمل المصرية من الصعب أن تزيد بنفس النسبة (منى قاسم ١٩٩٠: ص ٤٧ ومحمد محروس إسماعيل ، ١٩٨٩: ص ٢٩).

وتشير بيانات البطالة كذلك إلى حدوث طفرة كبيرة فى أعداد المتعطلين (بصفة عامة) فى الثمانينيات مقارنة بالعقد السابق ، فقد تطورت أعداد البطالة من ٨٥٠ ألف فرد عام ١٩٧٦ إلى ٢,٠١ مليون فرد . أى نسبة البطالة ارتفعت من ٧,٧٪ عام ١٩٧٦ إلى ١٤,٧٪ عام ١٩٨٦ (منى قاسم ، المرجع السابق ، ص ٣٤).

وقد أوضحت الاحصاءات أنه يوجد فى بعض التخصصات وفائض فى بعض التخصصات الأخرى وذلك فيما يخص خريجى التعليم الثانوى الصناعى ، وتشير الاحصاءات أن العجز بالنسبة للبنين - الثانوى الصناعى - كان ٣٦٢٣ عام ١٩٨١ فى بعض التخصصات ، ، وكان الفائض فى التخصصات الأخرى - فى نفس التعليم - قدره ١٥٩٤٢ ، أما بالنسبة لخريجى الثانوى صناعى بنات فقد بلغ العجز (٥) خمس خريجات عام ١٩٨١، والفائض بلغ ٢٨٤٣ فى تخصصات مختلفة - (سمير لويس سعد، ١٩٩٠: ١٥) معنى ذلك حتى لو افترضنا أننا سنسد العجز بتعديل فى التخصصات والمناهج فإن الفائض سيظل كبيرا جدا. إن الفائض أضعاف أضعاف العجز .. فما الذى يفيده تعديل المناهج والتخصصات فى التعليم الفنى ؟.

هل بعد هذه البيانات يمكن أن نتكلم عن دور للتعليم الفنى فى حل مشكلة البطالة؟

إن البطالة فى مصر ، بطالة هيكلية ، ترجع إلى خلل فى سوق العمالة نفسه ، "فمن المعروف جيدا أنه خلال فترات الانتعاش الاقتصادى ، تشتغل الطاقة العاملة وينخفض الفائض فى العمالة ، وتزداد إنتاجية العمالة" (بنت هانس ، وسمير رضوان، ١٩٨٣: ص ٢٥٧).

ويذكر بعض البحاث فى مجال الاقتصاد من أسباب البطالة فى مصر وعجز سوق العمل عن امتصاص فائض العمالة ما يؤكد مصداقية ما ذكره بنت هانس وسمير رضوان عن أن أسباب البطالة فى مصر إنما ترجع إلى خلل فى بنية سوق العمل ، ومن أهم ما يذكره البحاث فى هذا الصدد ما يلى: -

- انخفاض الطاقة الإنتاجية وعدم قدرتها على التوسع.
- ما أدت إليه سياسة الانفتاح منذ منتصف السبعينيات من تضاؤل الأهمية النسبية للقطاعات السلعية الرئيسية لصالح القطاعات الخدمية والتوزيعية ، مما أدى إلى التناقص المستمر فى قدرة القطاعات الإنتاجية على خلق فرص عمل جديدة يمكنها استيعاب المتاح من قوة العمل بشكل منتج (محمد محروس إسماعيل ، مرجع سابق ص : ٣٠).

دراسات خارج مصر:

لقد بينت دراسات «سكرابولوسى» فى كولومبيا وتنزانيا أنه لا توجد مزايا فى سوق العمل مضمونة لخريجى المدارس المهنية والفنية أو حتى مراكز التدريب. كما لا توجد ضمانات للنجاح فى الحصول على وظيفة. كما لا يوجد ضمان لأجر أفضل من غيره حينما يحصل على وظيفة. (Psacharopoulos 1985)

وأوضحت دراسة «ليجلو» و «نارمن» فى كينيا أن خريجى التعليم المهنى والفنى

ليسو الأحسن حالا من أقرانهم فى التعليم العام فى الحصول على فرص عمل. وحينما توجد فرص العمل فليس هناك علاقة جوهرية بين ما يتم داخل العمل وما يتم دراسته فى المدارس من مقررات مهنية أو قبل مهنية. كما بينت الدراسة أن التعليم قبل المهنى ليس له أى علاقة بما يدور فى مكان العمل بالنسبة للأفراد الذين حصلوا على هذا التعليم. (Leauglo & Narman 1988)

إن الدراسات العديدة التى تمت خلال الثمانينيات فى كثير من دول العالم النامى يجمع معظمها على أن التعليم المهنى لا يخلق بذاته فرص عمل جديدة سواء فى شكل وظائف أو فى شكل أعمال حرة على الأقل فى المدى المباشر. وأن برامج التدريب سواء كانت مدرسية أو غير مدرسية لن يكون لها تأثير كبير على البطالة بشكل عام.

ويؤكد «ليجلو» و«ليليز» أن التدريب المتخصص فى الاقتصاديات المتدهورة ربما يساعد مباشرة فى الدخول إلى مهنة محددة، لكنه لن يساعد فى الدخول إلى مهن أخرى حيث يصعب على العامل الحصول على أوإيجاد فرصة مهيئة أخرى فالتخصصات الضيقة تصنع حاجزا بين المهن وبعضها. ومن هنا تزداد فرص خريجى التعليم العام فى هذه الحالة . (Leauglo & Lillis 1988)

ويناقش «كارنوى» البطالة من زاوية نقد الاقتصاد السياسى للاقتصاد الحر. ويؤكد أن ظاهرة البطالة تعتبر امتدادا منطقيا لسياسة اقتصادية تقوم على حافز الربح وحده. والاهتمام بالربح يتطلب القدرة على انتاج العمالة المدربة وغير المدربة. وهنا يوضح «كارنوى» أن البطالة عموما - سواء للمتعلمين أو غير المتعلمين - هى مكون رئيسى من مكونتا هذه النظم الاقتصادية. فالمتعلمون العاطلون (كغيرهم من المتعلمين) هم احتياطى للعمل. والبطالة هنا تقوم بوظيفة الضغط على المتعلمين العاملين ليعملوا بقوة وجهد أكبر خوفا من أن يجدوا أنفسهم خارج العمل - واستبدالهم بآخرين من زملائهم العاطلين. كما أن جيش العمل الاحتياطى - البطالة - يقوم أيضا بوظيفة الحد من ارتفاع الأجور وضبطها فى مستويات محددة. معنى ذلك أن البطالة من هذا المنظور جزء لا يتجزأ من طبيعة الاقتصاد الرأسمالى الحر. (Carnoy 1977: 17)

ومن نفس منطلقات «كارنوى» فى نقد الاقتصاد السياسى يرى «واطس» فى دراسته عن التربية والعمالة فى بريطانيا أن الدافع وراء مشاريع تمهين التعليم الواسعة هى وجهة النظر التى تتعلق بتجهيز جيش احتياطى للعمل، وذلك بتحويل البطالة إلى عمالة جاهزة عند الطلب، بحيث تكون فى متناول العمل، بدلا من أن يكون العمل هو الذى فى متناول العمالة. ورهن طلبها (A.G. Watts 1988: 18). وبتحليل مشروع تاتشر (TVEI) نجده يتكون من عناصر وتكوينات وبرامج كثيرة التنوع وتتراوح بين المفهوم الواسع للتدريب إلى المفهوم الضيق، وتنطوى على مهارات مهنية ومعرفية واجتماعية. وذلك كله حتى يرتبط مشروع التدريب بسوق العمل واحتمالات تغيره فى المستقبل. (Ibid)

ومشروع التعلم المهنى (TVEI) ليس مجرد استجابة بسيطة لمشكلة البطالة، إنه قد صمم كذلك حتى يمكن أن يقابل احتمالات تغير العلاقات الإنتاجية داخل مكان العمل (Fairely & Grahl, 1983).

ومن هذه الزاوية يستنتج «جليسون» أن

ثمة علاقة قوية بين الاهتمام الكبير بالتعليم الفنى والتدريب وموجة الخصخصة فى الاقتصاد، فالتعليم الفنى آلية جديدة تصبح قوة العمل من خلالها جاهزة وفى متناول التشغيل. (Gleeson 58 1985)

ولنستمر نتابع الانتقادات التى وجهت إلى الجوانب الأيديولوجية فى مشروع تاتشر، وأهميته بالنسبة لنا باعتباره نموذجا يقدم إلى العالم فى إطار علاقات التبعية والهيمنة المفروضة على العالم الثالث، كما بينا من قبل فى موضع سابق.

إن مشروع تاتشر إنما يهدف إلى التأكيدعلى عدم التخلى عن الشباب، وفى نفس الوقت يتخلى عن الالتزام بتشغيلهم. وإذا كان المشروع يهدف إلى تنمية الروح الفردية، فالروح الفردية هنا تعنى ترك الشباب يواجه مصيره». والعبارة الأخيرة تنطوى على عنف، فماذا يعنى ترك الشباب يواجه مصيره، وهنا تَقدم التاتشرية غلافا تغلف به العنف الكامن فى هذا الشعار. وهى تغلفه حتى يبدو مقبولا فى دولة ديموقراطية. فأى عنف يقع على الأفراد غير مقبول بنص الدستور. والتاتشرية تغلف العنف الصريح وتستبدله بعنف آخر رمزى - ثقافى - حتى يظل خافيا عن وعى الناس. والغلاف الرمزى الذى تقدمه «تاتشر» هو غلاف تربوى من خلال مبادرتها فى التعليم المهنى والفنى. وبموجب هذا الغلاف - أعنى مشروع (TVEI) تكرس تاتشر جهد الدولة فى بناء تدريب واسع للشباب على مهارات متنوعة. أى أن تاتشر تجعل الدولة مسئولة عن حماية الشباب من البطالة لا عن طريق تقديم فرص عمل.. بل من خلال تقديم فرص تدريب واسعة. إن ما تم هنا هو عملية استبدال شعار بشعار آخر. أو بعبارة أخرى تزييف للوعى من خلال تغليف الواقع وتعميته. فالشعار الحقيقى هو: فرص عمل للشباب. أما الشعار البديل الذى قدم من خلال الايديولوجية فهو: فرص تدريب للشباب.

وثمة دراسات تناولت التحليل النقدى لمحتوى البرامج فى مشروع تاتشر ولن نتوسع فى عرض هذه الدراسات الآن، وحسبنا هنا أن نجمل بإيجاز أن هذه البرامج من الذكاء بحيث صممت لإعداد المتدرب أيضا ليكسب قوته ويعيش حياته فى مواقف البطالة خارج سوق العمل. فهناك برامج «كيف يبدأ الفرد حياته العملية». وهناك برامج «كيف يعد الفرد نفسه للأعمال الحرة». وهكذا. إن هذه البرامج من التنوع والسعة بحيث وضعت برامج ضخمة أمام الأفراد. واعتمدت على برامج أيضا فى التوجيه المهنى والإرشاد النفسى.. بحيث تصبح بطالة الفرد معناها خطأ فى عملية الإعداد أو التوجيه أو الإرشاد. إن هذا المشروع فى التعليم والتدريب الفنى والمهنى قد نقل لأول مرة فى التاريخ مسئولية إعادة إنتاج العمال إليهم أنفسهم، ومسئولية حماية المجتمع من البطولة إلى قوة العمل العاطلة نفسها، انظر: (Gleeson 1985: 60 & Esland and Cathcart 1984-)

ومما سبق يمكن القول إن أهمية التعليم المهنى والفنى فيما يتعلق بدوره إزاء مشكلة البطالة إنما تكمن فيما يقوم به هذا التعليم بدور ايديولوجى خطير، فى علاقات السوق والعمل، نلخصها فيما يلى:

١ - يقوم التعليم الفنى بدوره كأحد آليات ضبط سوق العمل والتحكم فى مستوى أجور الشباب.

٢ ـ التعليم الفنى والمهنى يشجع رجال الأعمال على توجيه كل الاهتمام إلى التدريب وليس إلى التوظيف أو توفير فرص العمل.
٣ ـ يساعد التعليم المهنى والفنى على تسليم الخريجين ـ بطرق مقبولة فى أعين الناس ـ إلى رجال الأعمال وفقا لمواصفات محددة من قبل
٤ ـ يساعد التعليم المهنى والفنى رجال الأعمال ـ بما يمنحه من شهادات ـ على تحديد مكانة العاملين فى الهرم الاجتماعى للتشغيل.
٥ ـ التعليم الفنى والمهنى من شأنه أن يقلل من مكانة وأهمية نظام التلمذة الحرفية التقليدى.. وهو الأصل فى تعليم المهن كما يقول سكربابلوس.

٢ ـ احتياجات سوق العمل.. أم اغتراب:
وفقا لايديولوجية التعليم الفنى، فإن النظم التعليمية فى البلاد النامية يجب أن تتحول إلى تعليم مهنى وفنى حتى تزداد ملاءمتها وقدرتها على الاستجابة لاحتياجات الاقتصاد الحديث.
إذا كان التبرير هنا يبدو قويا.. فإن الصياغة صورية جدا. إنها صياغة لعلاقة بين متغيرين. علاقة من الصعب أن نثبت صحة وجودها امبريقيا. إن مضمون هذه القضية الصورية فارغ.. ووهم. والخطأ فى صياغة هذه العلاقة مقصود.. وهو مكمن قوة هذه الايديولوجية التى تعشش فى عقول الناس وتهيمن على وعيهم وتزيف رويتهم لحقيقة واقعهم، فتأتى قراراتهم تجاه أهداف خافية عنهم وغير مرئية بالنسبة لهم، فتتبعثر جهودهم ويظل الواقع قائما كما هو.. دون تغيير.
يقول «سكرابولس» فى دراسة حديثة بعنوان «نمهن أو لا نمهن تلك هى مشكلة المناهج».. ما يلى:
«إن أى تقييم لمستوى أداء التعليم المهنى والفنى، ولمدى قدرته على الوفاء باحتياجات الصناعة فى أى بلد، سواء كانت نامية أو صناعية متقدمة، لم يسفر إلا عن نتائج سالبة.. إن استجابة المخططين وصناع القرار لهذه النتائج السالبة لا تتجاوز القيام بمحاولات متعددة.. محاولة اثر أخرى.. لإعادة بناء المناهج، أو تحسين مستواها، أو فتح تخصصات جديدة». (Psacharopoulos 1987: 20)
إن أى تعليم فنى يدعى أنه يرتبط باحتياجات السوق صناعية أو زراعية أو تجارية أو خدمات إلخ.. مطالب بالضرورة أن يقدم حلولا علمية لأربع معضلات أساسية تقف حائلا أمام محاولة قيام أى علاقة صحيحة بين التعليم الفنى وسوق العمل. وهذه المعضلات الأربع هى:
ـ هل يمكن فعليا تحديد ما المهارات المطلوبة والملائمة؟
ـ وإذا أمكن، هل يمكن تقدير احتياجات الصناعة منها والتنبؤ بها؟
ـ وإذا تم ماسبق، هل يمكن تحديد المحتوى البيداجوجى للمهارة المطلوبة وتحويلها إلى واقع تربوى؟
ـ وأخيرا، هل المدرسة هى المكان الأمثل لتعليم مهارات العمل؟
معضلات أربع نراها مستعصية على الحل. والحلول المقدمة لها هى محض افتراضات. وأى ادعاء بأن هذه الافتراضات أشياء واقعية ويمكن أن نتعرف عليها واقعيا، لا يدخل فى باب العلم.. بل فى الايديولوجيا.. فهى فى بعض جوانبها شىء من قبيل مسرحة الواقع.. والنفخ فى أساطيره. أى بعبارة أخرى التعامل مع ما هو ليس واقعيا وكأنه واقعى (Kliebard 1990).

وسنتناول المعضلات السابقة بشيء من التفصيل.

معضلة تحديد المهارات المطلوبة:

والسؤال الجوهرى هنا ما الذى يطلبه رجال الأعمال من المهارات التى ينبغى أن يفى بها التعليم الفنى؟
يقول «جاميسون»، «إننا غالبا ما نجد عدم رضا من أصحاب الأعمال فى الاقتصاد عن مستوى أداء موظفيهم خاصة فى مجال الصناعة». وعدم الرضا يأتى بسبب عوامل كثيرة، فواقع الصناعة فى تغير مستمر: عمليات تجديد الآلات مستمرة، التغيير فى نمط الإدارة، دخول عمليات جديدة وطلبات جديدة على الإنتاج. وعلى ذلك ينشأ دائما عدم رضا. وعلى أى الأحوال كما يقول «جاميسون» - ان عدم الرضا الدائم هو سمة أساسية فى نظرة رجال الأعمال إلى موظفيهم (Jon Jamison 1985: 23).
أكثر من ذلك فإن أصحاب الأعمال أنفسهم ليسوا فى حالة اتفاق حول ماهو المطلوب من مدارس التعليم الفنى. بل ويصعب اتفاقهم على مطالب واحدة، حتى فى داخل إطار المهنة الواحدة. ونجدهم إذا طلبوا شيئا فإن مطالبهم غير منظمة وعرضة للتغيير عبر فترات زمنية ليست طويلة.
ويؤكد «ديل» أن الحاجات متنوعة ومتعددة حتى فيما يتعلق بالوظيفة الواحدة. ويقول «ديل»:
«إن الوظيفة نفسها لا تطلب شيئا محددا على نحو لا يمكن الخلاف حوله.. بل إن ما تطلبه دائما هو موضوع خلاف.. إن من يطلب هم رجال الأعمال.. إنهم بشر.. وما يطلبونه إنما يأتى من خلال اتجاهاتهم وتوجهاتهم الثقافية وظروفهم الاقتصادية والاجتماعية. (Dale 1985: 1)
يقول «نوا» و «اكستين» إن رجال الأعمال فى بريطانيا وألمانيا وفرنسا بدأوا يوجهون اهتماماتهم إلى مهارات الاتصال والحاسب الآلى. وفى اعتقادهم أن المدارس يجب أن تتجه إلى تعليم هذه المهارات وتطبيقاتها فى الحياة ومواقف العمل. ويرى بعض رجال الأعمال فى هذه الدول أيضا: إن ما يجب على المدارس أن تقوم به هو تطبيع الشباب ليكونوا مستخدمين جيدين وأصحاب ضمائر ومقدرين لأهمية الصناعة واحتياجاتها. مع مهارات عملية جيدة فى الاتصال والحاسبات الآلية. (Noah & Ecstein 1988)
إن المهارات السابقة التى تكلم عنها «نوا» و «اكسين» ليست من قبيل المهارات التى تعلم فى مدارس التعليم المهنى والفنى، إنها مهارات عامة يختص بها التعليم العام.
ويقول «جاميسون» نقلا عن تقرير أعدته لجنة «كار» أن التعليم قبل الجامعى غير مؤهل لتعليم أى مهارة مهنية خاصة. وأن هذا النوع من المهارات لا يمكن أن يعلم إلا داخل الصناعة نفسها. (Jamison 1985)
وينتهى «سابال» إلى "القول إن المهارات مسألة غامضة وهى مفهوم سياسى أكثر منه مفهوم تقنى. وهى أداة يستعملها رجال الأعمال للتمييز بين مستويات العمل المختلفة لأغراض الإدارة وبناء التنظيم الهرمى للعمل (Sabal, 1981).
ويقوم مفهوم المهارة على فكرة مؤداها أن أى عمل حتى يؤدى فلابد من تجزئته إلى مهارات تطلب من الفرد الذى يقوم بهذا العمل. فالمهارة وظيفة لها هدف يؤديه الناس بالفعل بأكثر الطرق عقلانية وكفاءة فنية، ولها أيضا محتوى محدد من المعرفة. يتبع ذلك أن الوظيفة التى

يتولاها فرد ما يمكن أن تحدد بمعنى المهارات: أهداف، أداء، معارف (Ibid). وأكثر الأفراد إنتاجية فى العمل الذى يعهد إليهم هم أكثرهم تأهيلا له. وبهذا التبسيط أصبحت المهارة لا تنتمى إلى العمل نفسه بل تنتمى إلى التأهيل للعمل.. أى للشهادة التى تؤهل لهذا العمل (Collins, 1979). وهنا تصبح المسألة فى النهاية كما يقول «كولنز» «مؤهلات دراسية».

وحيث أن تعليم المعارف الأكاديمية يتطلب تلاميذ ذوى مقررات أكاديمية عالية، فكذلك المهارات تحتاج إلى تلاميذ يتميزون بقدرات تتجاوز المستوى المتوسط. وهنا يدخل التشعيب إلى النظام التعليمى، وتبرز عملية الغربلة الاجتماعية للتلاميذ وتصنيفهم فى مسافات متفرقة ينتهى بهم الواحد منها إلى أماكن متفرقة داخل الهرم الاجتماعى فى تنظيم العمل. فلكل ماله المحتوم.

إن ما يحدث من تشعيب وتصنيف وتصفيف فى المؤسسات التربوية ومؤسسات العمل إنما يتم بطريقة تبدو شرعية وطبيعية فى أعين الجميع، ويتم ذلك كله بفضل هذه الكلمة السحرية «المهارة».. حتى وإن كانت صعبة وغامضة على الفهم.. حتى وإن كان الاتفاق على ماهو مطلوب منها وملائم أكثر صعوبة وأكثر غموضا.

معضلة التنبؤ:

حتى يمكن التنسيق بين المنتج التربوى المهنى واحتياجات سوق العمل فلابد أن يتوفر للمخطط التربوى صورة واضحة عن احتياجات سوق العمل ومطالبه. إلا أن مثل هذه الصورة صعب وجودها - إن لم تكن مستحيلة الوجود. ويعى واضع مشروع تطوير التعليم فى مصر هذه الحقيقة فيقرر:

«وللأسف الشديد فقد لوحظ عدم استطاعة كثير من الجهات إعطاء أرقام محققة عن الأعداد المطلوبة ومستوياتها وتخصصاتها على المستوى القومى».

(أحمد فتحى سرور ١٩٨٩ ص ١٦٠).

وأعتقد أن غياب المعلومات المستقبلية مسألة لا تدعو للأسف. فذلك من طبائع الأشياء. فعالم الإنتاج والاقتصاد متغير، ولا ينفع معه ولا يجوز استعمال التخطيط طويل المدى، فهو مرتبط بكثير من العوامل والمتغيرات بعضها من طبيعة المشروع.. وبعضها من طبيعة الديناميات العالمية التى نعيشها فى السياسة والاقتصاد والحرب والسلام.. وبعضها مرتبط بحركة الاقتصاد العالمى والمحلى نفسه.. وبعضها مرتبط بالتقدم التكنولوجى والتجديدات الإدارية، كل هذه عوامل يصعب فيها التنبؤ المستقبلى البعيد، وبالتالى التخطيط طويل المدى.

والتنبؤ من وجهة نظر «جرب» عديم الفاعلية. فلو أن الهدف هو تقديم تدريب عام ومتسع نسبيا لمجال من الوظائف المتعددة فإن السؤال الذى يثار: لماذا التنبؤ إذن؟ أما إذا كان الهدف هو وضع تخطيط دقيق لربط العرض والطلب فى سوق العمل فإن التنبؤ صعب إن لم يكن مستحيلا. لذلك يؤكد «جرب» أن التنبؤ أو التخطيط طويل المدى إما غير فعال أو مستحيل الحدوث. ويضع القضية على النحو التالى:

«فحينما تكون الوظائف متجددة يصعب التنبؤ أو يستحيل. وإذا استحال التنبؤ يصعب على التعليم المهنى/ الفنى أن يفى بعهوده أو يستحيل. فالعهد الذى يقطعه التعليم المهنى/ الفنى على نفسه هو

ارتباط المهارات المتعلمة بالوظائف الممكنة في الواقع».
(Grubb 1985: 538).

لقد أظهر «جرب» في تحليله السابق عمق المعضلة أمام التعليم المهني والفني. فالتعليم المهني أمام معضلة تقدير احتياجات سوق العمل والتنبؤ بها. فهو إما أن يقدم إعدادا مرنا ليقوم على المهارات العامة حتى يمكن أن يتكيف مع متغيرات سوق العمل ونقص المعلومات والبيانات عن المهارات المطلوبة والملائمة.. وفي هذه الحالة سيقوم بنفس الدور الذي يقوم به التعليم الأكاديمي الذي يزود بالمهارات العامة General Skills ومن هنا ينتفي سبب وجوده. وإما أن يقدم المهارات والاتجاهات المحددة لوظيفة معينة، وفي هذه الحالة - حتى ولو كان مفيدا في فترة زمنية محددة فإنه سيكون في المستقبل سببا من أسباب البطالة.. جزء من المشكلة وليس حلا لها.

مرة أخرى نعتمد على نص «جرب» نفسه لتوضيح المعضلة، حيث يقول:

«إن مدارس التعليم المهني/ الفني تنطوي على استحالة تحقيق دورها. إنها لابد أن تعد تلاميذها لسوق عمل ليس عليه أي ضبط أو سيطرة، ولا توجد عنه معلومات.. وحتى إن وجدت لا يمكن لأحد أن يزعم دقتها». (Ibid.: 538)

وحتى في تلك البلدان التي يقوم الاقتصاد فيها على التخطيط المركزي الشامل، ويخضع لعوامل ضبط صارمة وموجهة من قبل مؤسسات الدولة نجد أن عمليات التخطيط والتنبؤ غير مأمونة النتائج.

وينقل إلينا لورد «بودين» Lord Bowden of Chestefield الرئيس السابق لمعهد العلم والتكنولوجيا بجامعة مانشستر، ووزير التعليم في بريطانيا عام ١٩٦٤، ينقل إلينا واقعة طريفة. فقد تقابل أثناء فترة وزارته مع Mr. Rudnev الوزير السوفيتي المسئول وقتها عن تخطيط القوى العاملة في روسيا. وقد حدثه الوزير السوفيتي - أثناء المقابلة - قائلا:

«إننا في روسيا قد أنشأنا نظاما معقدا جدا من التخطيط، وقد حاولنا أن نصل إلى الحجم الأمثل للجامعات، وأن نوزع طلابنا على التخصصات المختلفة حتى يمكن للصناعة أن تحصل على ما يناسبها من العمالة خلال عشر سنوات.. وقد كانت النتائج دائما فاشلة».

وأضاف الوزير السوفيتي محدثا نظيره الإنجليزي:

«يبدو لي أنكم في انجلترا لم تقوموا بأي تخطيط على هذا النحو وقد كانت نتائجكم دائما فاشلة أيضا».

ويعلق الوزير الإنجليزي لورد «بودين» قائلا:

«انتهت المقابلة ولم يستطع أينا أن يقرر من منا أكثر فشلا!!»
(Lord Bowden of Chesterfield 1982: 192)

إن استحالة تحديد ما المهارة المطلوبة، واستحالة تقدير احتياجات سوق العمل منها، والتنبؤ بقدرها وكيفها في فترة مدتها عقد من الزمان تجعل عملية التخطيط والتصور المستقبلي مستحيلة كذلك.. وهذا كله من شأنه أن يفقد التعليم الفني سبب وجوده وهو الربط بين مخرجاته وسوق العمل.

معضلة تحديد المحتوى البيداجوجي:

إذا توصلنا إلى الإجابة عن ما المهارة

المطلوبة؟ فإن السؤال التالى بالضرورة: هل يمكن أن نضع البرامج التربوية اللازمة لتعليم هذه المهارة أو المهارات المطلوبة؟

إن البرامج التربوية الأكثر فعالية هنا هى تلك البرامج التى تقوم على مناهج عملية حل المشكلة Process-based curriculum. والمقررات الدراسية التى حققت نجاحا وفق هذا النمط من المناهج هى مقررات الرياضيات واللغات. وقد تميزت هذه البرامج بقدرتها على التعميم أو الانتقال من موقف إلى آخر. وإذا حاولنا استخدام هذا النمط من البرامج فى تعليم المهارات الأساسية فى التعليم الفنى، وهى المهارات التى بدونها يفقد التعليم الفنى سبب وجوده، فإننا نواجه صعوبة كبيرة. فكلما كان التعميم فى البرامج المعدة وفق منهج العمليات عاليا كان اكتساب المهارات عاليا بالطبع. إلا أن الدراسات تبين فى نفس الوقت أن المقررات ذات التعميم الكبير تنطوى على تجريد كبير كذلك. وكلما كانت المقررات أكثر تجريدا قلت أو ضعفت علاقتها بالإنتاجية (Lillis & Jogan 1983: 98) كما أنه يصعب قياس عائد التعليم من خلال الامتحانات التقليدية.

إن ما يفرضه مناخ التربية التقليدية هو إجبار التربويين على إخضاع المقررات الدراسية لسلسلة من أعمال الامتحانات التى تقيس التذكر والفهم البسيط، عوضا عن عمليات التطبيق والتحليل والتركيب والتقويم التى يقول بها يلوم». وهذا بدوره يفرض فى النهاية اتباع مناهج ثابتة تتلاءم مع عمليات الامتحانات.. والشهادات التى يطلبها رجال الأعمال.. ومثل هذه المناهج لا تعلم مهارات.. فى أحسن أحوالها تعلم معارف.. والمعرفة هى أسهل العناصر تعلما.

ومن هنا يقول «ليليز» و «هوجان» إنه إذا تجاوزنا الأهداف التربوية التى تقوم على الحفظ والتلقين فإن ذلك يتطلب تناولا مختلفا للمعارف.. تناولا يرى «الحقائق» لا باعتبارها حقائق ثابتة، بل باعتبارها مشكلات من حيث طبيعتها وارتباطاتها السببية. ويرى عالم العمل لا باعتباره مكونا من معطيات ثابتة، بل باعتباره كينونة تتحدد خصائصها بما تنطوى عليه من مشكلات ديناميية: أى أننا ننظر إلى الصناعة والزراعة باعتبارها مشكلات تطلب حلا وممارسات تتغير (Ibid 99).

إن ما يطرحه «ليليز» و «هوجان» ليس مسألة تفضيل فردى بين نمطين من المناهج. فبنية العلاقات الاجتماعية فى المجتمع الكبير هى التى تحسم الاختيار. فالمعرفة الصحيحة والمنهج الصحيح والعلمية التربوية الصحيحة هى مسائل تحسم من قبل المجتمع من خلال قواه الاجتماعية وآليات صراعاته المختلفة (B Bernstien 1971 & P. Bourdieu and J. Passeron 1970) وعلى ذلك فإن اختيار منهج «ليليز» و «هوجان» المفضل لا يمكن أن يتم دون حدوث تغييرات جوهرية فى البيئة المجتمعية المحيطة وتحقيق مناخ وبيئة عمل أكثر استقرارا وأقل اغترابا.

معضلة التمدرس فى تعليم المهارة:

إن مؤسسات التعليم الرسمى ليست هى أفضل المؤسسات فى نقل المهارات. والمهارات التى تعلمها المدارس يصعب القول بأنها هى نفسها التى يحتاجها المجتمع (Watts 1985: 16) فما يعلم

من مـهـارات داخل هذه المدارس هى مهارات ضيقة ومحدودة، إنها قديمة قبل أن تستعمل.. فضلا عن تكلفتها العالية.
ويلخص «واطس» أربع حجج ضد التمدرس لتعليم مهارات العمل كما يلى:
١ ـ إن المدارس من هذا النوع (مدارس التعليم الفنى) تحتاج إلى خبرات ومعامل وأجهزة وورش لا طاقة لميزانية التعليم فى أى بلد بها.
٢ ـ إن خطر تمدرس التعليم المهنى هو تحديد الآفاق المهنية للتلاميذ مبكرا قبل أن تبدأ عملية النضج الفعلى لهم.
٣ ـ مالم تكن هناك دقة كبيرة جدا فى عملية الإعداد فهناك دائما احتمال أن تزود هذه المدارس تلاميذها بمهارات ومعارف غير ملائمة لما هو قائم بالفعل فى سوق الصناعة.. وذلك بحكم التغيير السريع والمتلاحق فى الصناعة.
٤ ـ إن مدارس التعليم الفنى عادة لا تنجو من معضلة تحديد أى نوع من المهارة يجب أن يعلم (وقد فصلنا ذلك آنفا).
ويعتقد «سكرابولس» أن ثمة مقاومة مستمرة من المخططين والسلطات التربوية لفهم فكرة بسيطة وهى أن مجمل المهارات التى تحتاجها الصناعة ليست فى حاجة إلى أى تعليم فى مدارس وحتى ولو تم ذلك فإنها لا يجب أن تتم بالضرورة داخل نظام التعليم الرسمى. فالتعليم أثناء الخدمة هو الطريق التقليدى فى تعليم المهارات اللازمة لنفس العمل. «تم ذلك منذ قرون ومازالت هى الطريقة الصحيحة» (Psa-charopoulos 1987). ويعدد سكرابولس مميزات التدريب فى المصانع نفسها كما يلى:
١ ـ إنها أكثر صلة.
٢ ـ الكلفة سيدفعها المستفيد مباشرة: الطلاب أو رجال الأعمال.
٣ ـ التكلفة أقل والفاعلية أزيد.
وما يمكن أن يقال هنا فإنه رغم وجاهة اقتراح سكرابولس بشأن التدريب أثناء الخدمة هو ما يبدو حلا لما أثاره التعليم الفنى من مشكلات ولما يقوم عليه من أغاليط ايديولوجية، إلا أن مثل هذا التدريب المقترح ـ أثناء الخدمة ـ مالم يكن مرتبطا بمشروع قومى (أو بقاعدة قومية) للتعليم المستمر فإننا سنجد أنفسنا مرة أخرى داخل ايديولوجية التمهين Voca-tionalism ونسير فى دائرة مفرغة.
وعلى أى الأحوال، إن تحديد كيف ومحتوى التعليم الملائم للعمل الإنسانى غير المغترب ومؤسساته المختلفة يخرج عن نطاق هذه الدراسة وسوف نتعرض له فى دراسة أخرى.
واضح من تحليل المعضلات الأربع السابقة أن الافتراض المزعوم للربط بين التعليم المهنى / الفنى واحتياجات سوق العمل لا يقوم على أى مضمون واقعى.
لقد قاموا بتبسيط التربية من حيث هى تنمية شاملة للشخصية الإنسانية حتى أصبحت تعليم حرفة أو مهنة. وقاموا بتبسيط المهنة إلى مجموعة من «المهارات» المطلوبة والملائمة للتنمية الاقتصادية. وقاموا بتبسيط التنمية الاقتصادية حتى أصبحت مجرد عمليات استثمار. وأن من يحدد مطالبها هم أصحاب الاستثمارات. وهكذا انتهى منطق التبسيط إلى: أن التربية الملائمة هى التعليم المهنى / الفنى.. وهذا التعليم بدوره تم تبسيطه إلى مجموعة مهارات. وأن من يحدد هذه المهارات هم رجال الأعمال. وماهى المهارات؟ شىء غامض لكنه يؤدى ـ من خلال غموضه ـ وظيفة بنيوية فى التدرج الاجتماعى الطبقى. وفى النهاية «التربية فى خدمة رجال الأعمال».

وماذا تعنى هذه النتيجة؟
الجواب:
توجيه واستنفاذ طاقة آدميين مستغلين لتحقيق أهداف ومصالح ليست أهدافهم ولا مصالحهم.. بل هدف ومصالح رجال الأعمال.. أصحاب المشروعات الخاصة وذلك هو قمة الاغتراب.. أن ينفصل الإنسان عن مشروعه الإنسانى فى الحياة، فيسلب هدفه ومعنى حياته، وقوته.. بل وينفصل عن نفسه وواقعه.

٣ - تخفيف الضغط على الجامعات.. أم تضخم تربوى؟
لقد رفعت حكومات العالم الثالث بعد الاستقلال شعار الحق الديمقراطى للجماهير العريضةفى التعليم. وحينما بدأت الجماهير تمارس بالفعل حقها فى التعليم لم تتحمل هذه الحكومات نتائج ذلك وضاقت ذرعا بالطلب الاجتماعى على التعليم وأصبحت تبحث عن الوسائل للحد من هذا الطلب. وبرزت أمامها صيغة التعليم الفنى كأداة لتحقيق هذا الهدف. فالتعليم الجامعى أصبح عبئا ضخما على ميزانية هذه الحكومات فى الوقت الذى قل مردوده الاجتماعى والفردى بسبب مشكلات البطالة خاصة بطالة المتعلمين. والتعليم المهنى/ الفنى هو التعليم الذى يحقق اتساع الفرصة التعليمية فى المرحلة الثانوية ويؤهل الشباب لسوق العمل ومن ثم يقل الطلب الاجتماعى على التعليم العام، وبالتالى التعليم العالى والجامعى. وعندئذ تخفف الدولة من أعبائها المالية. ومن هذا المنطلق بات التعليم الفنى هو العلاج للمشكلة سواء فى شقها التربوى (التخفيف عن الجامعة) أو فى شقها الاقتصادى (التخفيف من الأعباء المالية).
وفى إطار السياق السابق يقدم «جميل سالمى» فى دراسته عن «التعليم المهنى فى الجزائر ومصر والمغرب» وجهة نظر مؤيدة للتعليم المهنى/ الفنى مع بعض تحفظات أوردها. يحاول «سالمى» البرهنة على أن هذا التعليم هو بديل وأقل تكلفة من التعليم العام والعالى. فيبيّن أنه حتى لو سلمنا بأن تكلفة التعليم الثانوى المهنى/ الفنى أعلى من تكلفة التعليم الثانوى العام فلابد أن نضع فى الميزان عدد السنوات الدراسية الممولة من قبل الدولة التى يتعين على التلميذ إتمامها لإنهاء دروسه. ففى حالة التعليم المهنى تمتد الدروس عموما إلى ثلاث سنوات. أما فى حالة التعليم العام فينبغى أن نضيف إلى السنوات الثلاث من الثانوى العام الحلقة الثانية متوسط عدد الدروس العالية الضرورية لنيل شهادة جامعية طالما أن جميع حملة شهادة الثانوية يجاز لهم متابعة دروس جامعية على نفقة الدولة، ويفترض بغالبية خريجى التعليم المهنى/ الفنى الانخراط مباشرة فى سوق العمل.
ويقارن سالمى بين تكلفة التلميذ السنوية: فإذا كانت التكلفة ١٠٠ للتعليم الثانوى فهى ٣٠٠ للتعليم المهنى/ الفنى و٢٠٠ للتعليم العالى. ومن ثم تكون تكلفة خريج التعليم المهنى ٩٠٠ تقريبا، بينما التلميذ الذى يتابع دروسه فى أحد أفرع التعليم العام (حتى التعليم العالى) يكلف الدولة ١١٠٠ على الأقل (سالمى ١٩٩٠: ١١٩). ويوضح سالمى بقوله:
«ومهما بدا الأمر مفارقا، فإن زيادة عدد الملتحقين بالتعليم المهنى يمكن أن تشكل وسيلة فعالة للحد من نفقات التعليم العالى فى بلدان يبدو فيها من الصعب جدا، من الناحية السياسية، فرض عملية اصطفاء عند دخول الجامعة أو تسديد نفقات الدروس العالية (المرجع السابق،

ص ١٢٠».

ومما سبق يتبين أن التعليم المهنى/ الفنى هو فى جوهره رد فعل سياسى للحد من الطلب الاجتماعى على التعليم: وهو الطلب المتمثل فى هذه الأعداد الكبيرة المتدافعة على التعليم الثانوى - ومن بعده التعليم العالى/ الجامعى - إلى حد تعجز عن تحمله إمكانات كومات عديدة فى الدول النامية. بعبارة أخرى أصبح التعليم المهنى/ الفنى هو أحد آليات هذه الحكومات فى تحجيم الطلب الاجتماعى على التعليم. ولن يتأثر بهذه الآلية بالطبع سوى أبناء الفقراء الذين يدفعون إلى هذا النوع من التعليم. أما من يدعون إلى التوسع فيه فهم هؤلاء الذين لا يضار أبناؤهم به. وحيث لم يعد من الممكن - فى المجتمعات المعاصرة - اتباع سياسة صريحة للحد من التعليم العام والجامعى وقصره على أبناء الصفوة فقط فإن السياسة الوحيدة السهلة والمتاحة هو التعليم المهنى الفنى. فمن خلال آليات الانتقاء والتشعيب داخل النظام التعليمى يتم فرز وتصنيف التلاميذ. ويفتح التعليم الفنى أبوابه - بموجب شرعية الامتحانات وآلات الفرز التربوية - لأبناء الفقراء وهكذا كما يقول «بورديو» "يمارس نوعاً من العنف الرمزى والثقافى على الطبقات الاجتماعية الدنيا بدلا من عنف صريح سافر لا يرضاه دعاة حقوق الإنسان فى زماننا الحالى".

إنها الايديولوجية - ايديولوجية سياسة التعليم الفنى - التى تقوم بإخفاء الحقيقة الواقعية فى الحدث الاجتماعى (حدث تحجيم حق الناس فى التعليم الذى يرغبه أبناؤهم.. وترك هذا الحق فقط لأبناء الصفوة القادرة ماديا واجتماعيا) ومسرحة ما يبدو منها فى دراما التشعيب وآليات الانتقاء وتوزيع الطلاب (الامتحانات ومكاتب التنسيق).

وهكذا يتم تغليف الواقع بأساطير تبدو مقبولة فى أعين الناس.. إنها بالأحرى عملية تزييف.

إن التلاميذ غالبا ما يجبرون على قبول أو اتباع مساق مهنى/ فنى معين - من خلال عمليات التنسيق - بسبب عدم تمكنه من الحصول على فرصة فى المدرسة الأكاديمية العامة. ولذلك نجد كثيرا من هؤلاء التلاميذ يدخل إلى التعليم المهنى وهو يقاومه. وما أن يتخرج حتى يحاول مرة أخرى الدخول إلى التعليم العام منافسا فى الدخول إلى الجامعة خريجى التعليم العام، حتى إذا فشل هؤلاء وهؤلاء وأغلق الباب دونهم فإنهم يتنافسون جميعا على نفس الوظائف القليلة المتاحة فى سوق العمل.

إن مقاومة الناس لهذا النوع من التعليم تظل دافعا لهم على التعليم العام مرة أخرى.. وحيث قلة الفرص التعليمية نتيجة سياسة هذه الحكومات وقلة المعروض من الوظائف نتيجة سياسة البحث عن الربح داخل الاقتصاد الحر. فلا يبقى أمام الناس إلا مواصلة الاندفاع نحو أبواب التعليم لمواصلة تعليمهم والحصول على شهادات أعلى.

وينشأ فى هذا المناخ ما نسميه بالتضخم التربوى. وهو زيادة الطلب على التعليم الرسمى نتيجة وجود بطالة. فكل فرد يريد أن يحسن مركزه عند المنافسة على فرص العمل المحدودة من خلال مزيد من التربية.. أو بالأحرى الشهادات (Grabb 1985: 450). وحيث المعروض من العمل أقل من الطلب عليه فإن رجال الأعمال يعمدون إلى انتقاء أصحاب المؤهلات (الشهادات) الأعلى من المستوى المعتاد. وهكذا يعزز الطرفان (الجمهور ورجال الأعمال) النظرة الأفضل إلى المؤهل

الأعلى. النتيجة: تضخم فى الشهادات. والوظيفة التى كان يشغلها منذ سنوات قليلة فرد حاصل على مؤهل متوسط بجدارة وكفاءة يطلب لها الآن مؤهلا عاليا (Watts 1985: 12). والمؤهل هنا أيا كان مستواه ليس له صلة وثيقة بالإنتاجية لكنه أداة سهلة لانتقاء الناس للدخول إلى العمل وتصنيفهم تصفيتهم داخله. والمؤهل هنا يبدو فى أعين الناس معيارا موضوعيا يقبله الجميع.

وهكذا تكون النتيجة تضخماً تربوياً يستنفذ طاقة المجتمع ماديا وبشريا ولعل التضخم له آثاره الضارة التى تتجاوز الناحية المادية وضياع طاقات الشباب، إنه أيضاً ضار من الناحية التربوية. فالتضخم يمكن وراء هذه الاتجاهات الخاطئة التى دفعت الآباء والأبناء والمدارس إلى الاهتمام بالشهادات ونتائج الامتحانات أكثر من اهتمامهم بمضمون التعليم نفسه. تنمية قدرات الصغار وخصائصهم النفسية فى المبادرة والثقة والإبداع والتفكير السليم.

٤ - مساواة... أم ثنائية وتكريس الطبقية:

من التبريرات الايديولوجية أن التعليم الفنى يوفر فرص التعليم لأعداد كبيرة من التلاميذ وينمى فيهم اتجاهات إيجابية نحو العمل ليتمكنوا من الحصول على وظائف ذات دخول مرتفعة فى المستقبل ، وأن هذا التشعيب فى التعليم الثانوى إنما يهدف إلى مقابلة الوظائف المتعددة والمتنوعة فى سوق العمل.

وقدجذب هذا المنطق كثيرا من المصلحين الاجتماعيين وجعلهم يتعاطفون مع هذا التعليم (الفنى) من وجهة نظر مساواتية. صحيح أن التعليم المهنى / الفنى يؤدى إلى وظائف وفرص عمل لكن بمقارنتها بالوظائف العليا فى المستوى الإدارى والسياسى أو الأعمال المهنية المتخصصة التى يؤهل لها التعليم العالى/ الجامعى يتبين أن التعليم الفنى منذ نشأته خلال فترات الاحتلال - فى البلاد النامية - تعليم درجة ثانية للفقراء أو غير القادرين على مواصلة تعليمهم العام.

وقد قدم على الخشيبى دراسة امبريقية هامة عن "تأثير الخلفية الاقتصادية - الاجتماعية فى توزيع الطلاب على شعب التعليم الثانوى". وقد بينت الدراسة وجود علاقة ارتباط قوية بين المستوى الاجتماعى الاقتصادى وتوزيع التلاميذ على مدارس التعليم الثانوى العام والفنى: فما تم دراسته على العينة يبين أن ٧٠،١٪ من تلاميذ المدارس الفنية مقارنة بـ ٢٤،٦٪ من تلاميذ مدارس التعليم الاكاديمى العام قد أتو من أدنى مستويين اقتصاديا واجتماعيا وأن ٧٣٪ من الأسر الموجودة فى اقتصادياً واجتماعياً لهم أبناء فى مدارس التعليم الفنى. فى مقابل ٢٧٪ من هذه الأسر لديهم أبناء فى مدارس التعليم الثانوى العام(A.el- Shukhaly 1983, 112).

ونتائج الدراسة التى قام بها على الشخيبى تتفق بقوة مع نتائج غيرها من الدراسات التى تمت فى كثير من البلاد النامية المتقدمة. (أنظر:W.J.Macmahon). وجميع هذه الدراسات تبين أن أى تشعيب أو ثنائية فى النظام التعليمى إنما هو دالة على وجود التمايز الطبقى فى المجتمع . وأن أى عملية توزيع الطلاب فى شعب التعليم إنما تتم بالضرورة على أسس طبقية..كامتداد للتمايز الاجتماعى

الطبقى فى المجتمع الكبير. .يؤكد كثير من البحاث أن الانتقاء المبكر الذى يتم على أساس تشعيب التعليم فى سن مبكرة للتلاميذ يعنى قرارا متعسفا يتعلق بمصير التلميذ قبل أن تنضج قدراته وإمكاناته الفعلية E. Gopper 1976).

لقد تعرض التشعيب (وخاصة الشديد والمبكر) لحملة نقد كبيرة خلال الخمسينيات والستينيات. وظهرت محاولات لعلاج هذه الثنائية ، وتجارب المدرسة الشاملة التى تجمع بين التعليم الاكاديمى والمهنى فى مدرسة واحدة ، وتجارب التعليم البوليتكنيكى فى الدول الاشتراكية التى تقوم على محاولة دمج التعليم النظرى بالعملى ، تعتبر من أهم التجارب فى هذا الصدد . وكما فشلت المدرسة الشاملة فى القضاء على الثنائية ، فشلت التجارب البوليتكنيكية كذلك.

لقد كانت المدرسة البولتيكنيكية وليدة الايديولوجية الماركسية فى البلاد الاشتراكية . ولم تقض على الثنائية بل ءبقتها متخفية فى أردية ثورية وشعارات جماهيرية. لقد كانت هذه المدرسة إبان عهد ستالين تنمو نموا مهنيا واستخدمت ضد الثقافة. وفى عهد خرشوف انقلبت تنمو نحو المدارس العامة وزيد بجوارها المدارس المهنية والفنية.

كذلك لم تستطع المدرسة الشاملة أن تقضى على الفروق فى التحصيل بين الطلاب، ولم تقض على الأصول الطبقية فى اختيار الطلاب للمقررات العملية المرتبطة بالإنتاج، لقد كانت المدرسة الشاملة إحدى طقوسيات الإيديولوجية المساواتية ، لكنها لم تستطع أن تقضى على الثنائية ، بل ابقتها وأعطتها ما تندثر به.

ولسوف تظل الثنائية التربوية دالة طبقية فى أى مجتمع . ويظل التشعيب آلية تربوية داخل النظام التعليمى يكرس التمايز الطبقى ويعمل على إعادة بنية التفاوت فى المجتمع (حسن البيلاوى ١٩٨٨) . وسياسة تمهين التعليم الثانوى جزء لا يتجزأ من سياسة تشعيب النظم التعليمية وتوجيهها وجهة طبقية . ويوضح ذلك ليجلو وليليز كما يلى:

"إن سياسة التمهين جزء من تغيير وجهة الضبط
الاجتماعى على مناهج التعليم لصالح رجال الأعمال فى كل المجتمعات
-الرأسمالية والاشتراكية - على
السواء، فهى تعبير عن اتجاه المنفعة الصارم فى الصناعة، إنها سياسة قبول وتبنى الهرمية
والسلطوية بدلا من تقليصها أو التقليل منها.

.. ويمكن النظر إلى سياسة التمكين كذلك من زواية القيم الاجتماعية التى يعاد إنتاجها فى المجتمع:
الضبط. وذلك من خلال تشكيل التلميذ كى يستجيب مبكرا وبشكل أعمق لكل قواعد العمل (سواء فى المشروعات الخاصة فى المجتمع الرأسمالى أو فى مشروعات بيروقراطية الدولة فى النظام الاشتراكى").
(leauglo lillis 1988:16)

وقد يقر البعض مشروعية التوجه الأخلاقى الذى يزعمه المخططون لسياسة التعليم الفنى، والتى تدبج بها مقدمات برامجه فى الدول المتقدمة ، والبرامج المقدمة من بعض الأجهزة الدولية. نعم قد يكون مشروعاً لتنمية قيم مثل الضمير / المثابرة/ الانتماء الاجتماعى/ الضبط الذاتى/ احترام الدولة/ الاهتمام بالحياة النشطة. إلا أن تكوين مثل هذه

القيم الخلقية هى فى النهاية رهن بالظروف الاجتماعية والسياسية التى يمر بها المجتمع. ففى حالة الاستقرار وشيوع البطالة والاغتراب بين الشباب. فيتعذر تواجد مثل هذه القيم، بل قد يكون عكسها هو المحتمل. لذلك نقول إن فعالية التمهين فى خدمة أهداف الضبط الاجتماعى هى مسألة يجب أن تكون محل دراسة. وكما يبين فوستر - كما أشرنا من قبل - أن الضبط الاجتماعى وطموحات العمل وتفضيلاته أمور تتشكل لدى الشباب من خلال بنية فرص العمل المتاحة لا من خلال المناهج الدراسية. "فدراسة مقررات عملية مهما كان قدرها ونوعها لا تجعل التلميذ مهتماً بالعمل اليدوى ولا تنمى لديه اتجاهات الضبط الذاتى طالما أن التعليم الأكاديمى العالى ووظائف الياقات البيضاء تستحوذ على الآمال فى الواقع الاجتماعى الاقتصادى المعاش".

ثالثا - لماذا يظل مهيمنا ؟

بعد العرض السابق تبين أن الادعاء بأهمية التعليم المهنى والفنى لايمكن أن يستند على وقائع تبرر له دورا له فاعلية فى الاقتصاد فهذا التعليم قد أخفق فى حل المشكلات الاقتصادية التى قام من أجل مواجهتها بل إنه - أكثر من ذلك - يلعب دورا معاكسا فى تعزيز وجود مشكلات كثيرة كالبطالة والتضخم التربوى وضياع العمل المتفق عليه بما يحدثه من تزييف لوعى الناس ازاءها".

والسؤال الآن.. لماذا تظل مثل هذه الصيغة قوية ومهيمنة على حركة الفكر والإصلاح التربوى ليس فى مصر فقط بل فى معظم بلاد العالم النامى؟.

لايمكن تفسير هيمنة فكرة ما أو فعل سياسى ما بقوته الايديولوجية فقط، وخاصة عندما تكون نتائجه الفعلية فاشلة من الناحية الواقعية فهناك وراء هذه الهيمنة الأيديولوجية .. وراء ما تحققه من نجاح على مستوى الفعل الرمزى الثقافى المتمثل فى بقائها قوية مهيمنة ... وراء ذلك كله عوامل بنيوية اجتماعية وسياسية وثقافية بالضرورة فما هى؟.

إن الأزمة الاقتصادية التى يعيشها العالم النامى هى ذاتها أحد الشروط البنيوية القوية التى تشكل مناخا جيدا تعيش فيه دعاوى التمهين قوية. ففى وسط الأمة الاقتصادية نجد مجموعات اجتماعية قد تكون متناقضة تهرع إلى تأييد التمهين: فهناك الشباب الباحث عن العمل فى سوق البطالة حيث الفرص التعليمية قليلة.. . وهناك أصحاب الأعمال الذين يتطلعون إلى السيطرة على سوق العمل والاطمئنان إلى وجود جيش العمل الاحتياطى مجهز وقيد الطلب .. وهناك المربون الذين يبحثون عن دور مهنى فى الهرمية الأكاديمية داخل المجتمع .. وهناك السياسيون الباحثون عن اصلاحات تدعم جماهيريتهم فى التصدى لمشكلات اجتماعية كبيرة.

وهكذا يبدو أن قوة الهيمنة والدعوة إلى التوسع فى سياسة تمهين التعليم إنما تكمن فى كونها تخدم فى الواقع أهدافاً متناقضة وقوى وأدواراً متصارعة داخل المجتمع. فإذا كانت التربية ميداناً للصراع الاجتماعى بحكم طبيعتها .. فإن سياسية التعليم الفنى تبدو وكأنها صيغة سياسية لمواجهة هذا الصراع: إنها تعلن عن تدعيم الفرد الباحث عن عمل وفى نفس الوقت تبيعه كسلعة مغلفة فى سوق العمل أو البطالة، إنها تعلن عن تدعيم المجتمع وفى



على مبارك

نفس الوقت تستخدم موارده القومية من أجل حل مشكلات المشروعات الخاصة. إنها تعلن عن أهداف وقيم موحدة للمجتمع وفى نفس الوقت هى سياسة تدعم الضبط والطاعة وقيم القهر وسلطوية التنظيم الاجتماعى للعمل . تعلن عن تحقيقها للمساواة الاجتماعية وفتح فرص ثانية للتعليم والعمل ، وهى في نفس الوقت تعيد إنتاج العلاقات الاجتماعية الطبقية في المجتمع، تعلن عن إصلاح التعليم وفى نفس الوقت تدعم الثنائية والازدواجية فيه، وهى مسارات قديمة نشأت فى ظل الاحتلال الخارجي والداخلى فى المجتمع . تعلن عن تنمية امكانيات الإنسان، وفى نفس الوقت تقتل طموحه وتحبسه فى مهن ضيقة أقل من إمكانات وتعزز اليد فى مقابل العقل ، العينى فى مقابل المجرد ، والمهنى فى مقابل الأكاديمي.

ويجد كليبارد في مفهوم الفعل الرمزى قدرة على تفسير ما يمكن أن تعتبره نجاحاً فى سياسة تمهين التعليم حتى ولو لم ينجح منها شيئاً . فيفرق بين الفعل الرمزى، والفعل الآدائى، والفعل الرمزى عنده يهتم بالرموز التى تعطى معنى ونظاماً لعالمنا المحيط بما فى ذلك العلاقات الاجتماعية، ومن ثم يشكل معتقداتنا ويحفزنا على السلوك وفق طرائق معينة . أما الفعل الأدائى فيهتم بتحديد الأهداف والوسائل والقرارات السياسية التى تهدف إلى تحقيق هذه الأهداف .

ويقول كليبارد قد لا تنجز سياسة معينة أى أفعال ناجحة من ناحية الأداء ، لكن تأثيرها قد يكون كبيرا فى تقوية الترابط الاجتماعى السياسى حول أشياء معينة وخاصة إلى هؤلاء الذين يعتقدون فى هذه السياسة . وقد بينا فيما سبق أن المهنية أصبحت نقطة لقاء لمجوعة من القوى والأدوار المتصارعة وهنا سر قوتها، أى أنها بلغة "كليبارد" تحقق نجاحا رمزيا .. رغم فشلها فعليا. إن نجاح الهيمنة كفعل رمزى يتحقق بجذب مجوعة من الشعارات والمزاعم القومية والدعاوى السياسية التى تنتظم جميعها فى معايير ومعتقدات متشيئة - وتغييب ما بينها من تناقضات.

وعلى ذلك فإن انتصار واستمرار سياسة تمهين التعليم لا تكمن فى الدور الذى تلعبه على مستوى العقل الأدائى ، ولا فى كونها سياسة تنفذ بنجاح لتواجه مشكلات اقتصادية معينة، إن نجاحها وبقاءها إنما يكمن بالأحرى فى قدرتها على التعبير على أسطورة درامية يتنافس أبطالها الذين ينتمون إلى إيديولوجيات متصارعة على السيطرة السياسية. بعبارة أخرى إن نجاح دعاوى تمهين التعليم إنما يكمن فى قوتها، كرمز على إضفاء حماس شديد على أساطير تبدو واقعية.

لقد أصبحت سياسة تمهين التعليم - كفعل رمزى - ملتقى لكل القوى والأدوار المتصارعة والشعارات المتناقصة ، لقد أصبحت تجميعا لكل هؤلاء جميعا فى ترابط واحد واتفاق عام:

إن سياسة تمهين التعليم إنما تستمد قوتها ونجاحها فى الواقع المصرى كرمز يجسد أسطورة الإصلاح الاقتصادى، أو بالأحرى تحرير الاقتصاد المصرى. إن سياسة التمهين تعمل كأداة تنقل مؤشرات الإصلاح من مجال الاقتصاد - حيث ينبغى أن تكون - إلى مجال التربية، حينئذ تبدو مسألة الإصلاح وكأنها مسألة تربوية . وبذلك يمكن إحالة كل مشكلات الواقع الاجتماعى الاقتصادى إلى مشكلات تربوية . وينتقل الحوار من

مجال الاقتصاد والسياسة إلى مجال التربية. إن مشكلات البطالة والتطرف والجريمة أصبحت تعالج – فى معظم المواقع الثقافية والإعلامية – على أنها مشكلات تربوية.

إن سياسة تمهين التعليم أصبحت تجسد اهتمامنا الاجتماعى فى مصر بأسطورة مواجهة المشكلات بالعلم والتخصص المهنى . ولذلك كان اهتمامنا به وبتقنياته المستوردة... وبل بخططه الآتية من الغرب المتقدم .. اهتماماً عظيماً وكأننا نحل مشكلاتنا الاجتماعية والاقتصادية بعلم الغرب كله.

إن سياسة تمهين التعليم فى مصر تجسيد قوى لأسطورة تسليح شبابنا بالعلم والمهارات اللازمة للعمل والمشاركة.. وهذه الأسطورة ابعدتنا عن رؤية جيش عظيم من العجزة الأميين الذين يشكلون ٤٩,٣٪ من القوى العاملة فى مصر.

إن النفخ فى كل أساطير واقعنا كفيل فى النهاية بتدعيم سياسة التمهين والتوسع فى سياسة التعليم الفنى – وبتكريسها وهيمنتها على عقولنا .. فهى تبسط لنا مشاكلنا .. وتخفى عنا جوهر حقيقتها.

رن النفخ فى أساطير الواقع يفتح الباب أمام أبطالها الواقعيين لتحقيق مكاسبهم على خشبة المسرح السياسى، فأبطال هذه المسرحية واقعيون إنهم رجال الأعمال الذين ينقلون الحوار عن واقع فرص العمل المتاحة إلى مسرح التربية ليكون حوارا حول إعداد القوى العاملة .. أنهم رجال السياسة الذين يبحثون عن تأييد شعبى ، وحيث يصعب عليهم أن يكونوا أبطالا فى واقع السياسة ، يجدون من السهل تمثيل ذلك، على مسرح التربية، فإذا كان إصلاح الاقتصاد صعباً.. فإن تغيير المناهج سهل، وإذا كان الاصطدام برجال المال ومافيا الانفتاح مستحيلا فإن الاصطدام بالتربويين وبالتربية (حتى لو بالبلدوزر) مسألة غاية فى السهولة... إن من أبطال المسرحية والنفخ فى أساطير الواقع أيضاً هم التربويون الباحثون عن عمل فى معية السلطة الذن يقومون بدور المشهل التربوى – بلغة ديوى ، حيث يجدون فى التعليم الفنى فرصة سانحة لهم ، فهم المهندسون التربويون الجدد، لقد كان من هؤلاء التربويين دهاقنة ربط التعليم فى الستينيات بالاشتراكية ومنهم الآن دهاقنة ربط التعليم بسوق العمل.

إن ما تحدثنا عنده آنفا هو جزء من صميم الصراع الاجتماعى فى المجتمع المصرى، وقد نقلت كل آلياته إلى ميدان التربية. والتعليم الفنى ما هو إلا أحد هذه الآليات ، ولسوف يستمر نجاح التعليم الفنى . ويظل مهيمنا طلما ظل أداة ناجحة فى خضم هذا الصراع وطالما ظلت إيديولوجيته ورمزيته قوية الفعل.

إلا أنه أيضاً من تبسيط الأمور أن نقول إن قوة التعليم الفنى تكمن فى قوته الرمزية الإيديولوجية فقط. فمثل هذا القول يعزل الصراع الاجتماعى الداخلى فى أى مجتمع عن الصراع العالمى .. أو بعبارة أخرى يغفل الأبعاد العالمية فى الصراع الاجتماعى.

إن القوى العالمية تلعب دوراً مؤثرا فى تدعيم سياسات التمهين ونشر التعليم الفنى. ومن هذه القوى نجد البنك الدولى، واليونسكو . ويؤكد باكشوس أن أكثر من ٥٠٪ من المعونات التى تقدمها هاتان المنظمتان لتطوير التعليم يذهب إلى مجال تمهين التعليم.

ويزعم "رايت" أن سياسات التمهين التى تنهجها هذه البلاد قد أجرت على قبولها حتى قبل إجراء الدراسات التقويمية اللازمة . فكل الأطراف تلتقى على أهداف

مشتركة.
وبالطبع فإن البلاد الرأسمالية فى تنفيذها لسياسة التمهين ليست واقعة تحت شروط التبعية - كما هو حادث فى بلاد العالم الثالث فسياستها فى التمهين نابعة عن فعل سياسى تقوم بها القوى الاجتماعية المسيطرة هناك . وقد تكلمنا عن التجربة التاتشرية بالتفصيل.
ولم تكن الدول الرأسمالية وحدها هى التى تدفع فى الدول النامية فى اتجاه تمهين التعليم، فكذلك كانت الدول الاشتراكية. فنماذج إصلاح التعليم الذى قدمها الاتحاد السوفيتى إلى مصر وبعض الدول النامية لم تخرج فى جوهرها عن سياسة التمهين وعن النماذج التى يقدمها البنك الدولى، وواقعة الضغط على كوبا لإنشاء تعليم فنى ليست بعيدة عناء لقد أجبر الاتحاد السوفيتى الحكومة الكوبية على إنشاء مدارس فنية صناعية. وعلق المعونة على هذا الشرط .. واجبرت كوبا وقبلت رغم أن هذا لم يكن اتجاهها فى إصلاح التعليم (حسن البيلاوى، ١٩٨٨، الفصل الثالث).

رابعاً - الخلاصة ماذا بعد النقد؟

بسبب قوة الإيديولوجيا الكامنة خلف سياسة تمهين التعليم .. وبسبب ما لها من قوة رمزية تخفى الواقع وتعيد ترتيبه فى شعارات والفاظ ودراما يتفق عليها الجميع .. وبسبب بساطة الفهم المحيط وغياب الوعى الناقد .. فإن المهنية ستبقى معنا لسنوات طويلة قادمة . سوف يحاول كثير من بلدان العالم النامى توجيه نظمها التعليمية الرسمية نحو مزيد من المهنية.. ولكن دون جدوى .

وبدلا من أن تؤدى الأزمة الاقتصادية التى نعيشها إلى وقف هذا النوع من التعليم المكلف عديم الفائدة فإنها ستؤدى إلى التوسع فيه وتكريس سياساته.
إن موجة الاهتمام الحالى بتمهين التعليم فى مصر وفى غيرها من البلدان النامية هى موجة ذات أبعاد عالمية ترتبط بتلك التغيرات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التى حدثت فى مواقع الرأسمالية - بعد الصناعية. بعبارة أخرى ، فإن تمهين التعليم هو بعد تربوى فى حركة التغيرات العالمية. وهذه التغيرات العالمية تستند إلى الإيديولوجية المحافظة الجديدة التى تجتاح العالم اليوم فى كل مواقعه وفى كل ميادينه والتاتشرية أحد نماذجها السياسية فى العالم المتقدم .. والساداتية فى مصر أحد نماذجها الأخرى فى الدول النامية التابعة.
إن قوة المهنية والدعوة إلي التوسع فى سياسة تمهين التعليم فى مصر هو محطة تفاعل الضغوط العالمية .. والأزمة الاقتصادية وتركيبة القرى الاجتماعية والسياسية الجديدة وقد تجسد كل ذلك فى الدعوة إلى سياسة التمهين كفعل رمزى يغلف كل ذلك فى مقولات منطقية مقبولة لها قوة الواقع.
ومهما كانت قوة المهنية .. ومهما كانت ناجحة على مستوى الأيديولوجية (أو الفعل الرمزى) .. فهى على المستوى العملى حل فاشل لمشكلات المجتمع وإن قوتها ليست فيما تقدمه من حلول لكن فيما تقدمه من أيديولوجيات وما تجسده من فعل رمزى يعمل على تزييف الواقع وتزييف وعى الناس به. وسيظل الواقع بكل ما به من ظلم ومشكلات قائماً يخسر فيه الخاسر ويربح فيه الرابح - طالما ظل الفهم بسيطا والوعى مفقودا.

لقد كان فوستر فى الستينيات على حق، وكذلك كان مارك بلوج ومارتين كارنوى وجرب وليجلوا وسكرابولوس فى الثمانينيات .. كل هؤلاء كانوا على حق حينما دقوا الأجراس محذرين من خطر سياسة تمهين التعليم مهما تدثرت بأعلام أى إيديولوجية ثورية كانت أم محافظة .
ونحن بدورنا ننبته الآن من خطر هذا الحماس الشديد تجاه تمهين التعليم فى مصر والتوسع فى سياسات التعليم المهنى والفنى. فهى أيديولوجية جارفة قوية ، وأخطارها كبيرة ليس فقط تربويا ولكن سياسيا واجتماعيا كذلك . إن مشكلات البطالة والتضخم التربوى واتجاهات الشباب ورفع الإنتاجية .. كل هذه مشكلات اجتماعية اقتصادية ينبغى التصدى لها فى ميدانها.. وككل المشكلات الاجتماعية التى يرى المسئولون معالجتها داخل ميدان التربية تنطوى على سوء إدراك وخطأ تقدير . ولن تكون النتائج أكثر من محاولات فى تغيير محتوى التعليم وتعديل بعض طرائقه وتشعيباته .. وسوف تتوالى المحاولات الواحدة إثر الأخرى .. بلا جدوى . ولن يكون هناك سوى أمل ضئيل خافت فى التأثير على الشروط الحاكمة للمشكلة - التى تكمن جميعها خارج نطاق التعليم .. ولسوف تزداد المحاولات وتتراكم المشكلات . وهنا مكمن الخطر.

وإذا هدف المربون حقيقة إلى تحسين العلاقة بين عالم التربية والعمل فى مصر، واخلصوا لوطنهم وذويهم ، بإن عليهم أن يمتنعوا صراحة وضمنا عن بيع التربية كسلعة استثمارية إلى السلطات التربوية والسياسية.

إن الكتابات التى تناولت تجارب العالم الثالث فى تمهين نظمها التعليمية قد أوضحت أن التوسع فى التعليم الفنى يفضى إلى تعليم عام متدنى.

لقد تبين لنا من العرض السابق أن أى إصلاح تربوى حقيقى إنما ينبغى أن يبتعد ما أمكن عن القسمة الروتينية الموروثة تاريخيا فى قلب النظم التعليمية المعاصرة : إما تعليم فنى أو اكتساب معلومات عامة.. أن هذه القسمة حينما تشتد قوتها فى النظم التعليمية لا تؤثر سلبا فى موازين العدل الاجتماعى فقط، بل على النتائج التربوية أيضاً ، فمن شأنها أن تجعل التلاميذ لا يحصلون على تربية ولا على تدريب.

إن الكتابات المهمة فى هذا الموضوع إنما تؤكد من أهمية التعليم الأكاديمى العام للشباب كضرورة لمواجهة المستقبل فى عالم ما بعد الصناعة. فالتقدم التكنولوجى الحديث قد أحدث تغييرات كبيرة فى بيئة العمل ولم تعد الحرفية الضيقة ذات صلة بما يتم من تغييرات فى مجال العمل. ولذلك فإنه بدون خلفية من التعليم الأكاديمى العام فإن الشباب غير قادر على مواجهة ما قد يأتى به الغد من تغييرات جديدة مفاجئة فى مجال العمل .. لم يتدرب عليها من قبل أبان فترة تعلمه لمهنة الضيقة . ويوضح ماركس فى كتابه الهام GRUNDRISSE الأبعاد التربوية التى تتضمنها التكنولوجية الحديثة - فى رؤيته كما يلى:

يبدو أن دعامة الإنتاج والثروة فى أى مجتمع لا تكمن فى ذلك العمل المباشر الذى يؤديه العامل ولا فى كم الوقت الذى يعلمه ، إنما تكمن فى مدى استخلاص الإنسان لكل قواه المنتجة .. وفى مدى فهمه للطبيعة من حوله .. وفى مدى قدرته على السيطرة عليها... وباختصار .. فى تنمية الفرد الاجتماعى.

معنى ذلك أنه إذا كانت قوى الإنتاج فى الرأسمالية الصناعية تقوم على العمل

المباشر الذى يقاس ويستخلص بالوقت المتضمن فى العمل، فأن التعليم المهنى قد يلائمه مع كثير من التجاوزات التى نبهنا إليها فوستر وغيره من النقاد. إلا أن قوى الإنتاج الجديد الآن، والتى نحن مطالبون باستيعابها شئنا أم لم نشأ.. إنما تقوم على طاقة الناس وقدرتهم على التعلم والتعليم، بعبارة أخرى، كلما تقدمت القوى الجديدة، فإن طاقة الإنسان تصبح ذات أهمية متزايدة، ويتوقف عامل "وقت العمل" عن كونه مقياسا فعالا أو معيارا للإنتاجية والثروة.

إن فهم طبيعة قوى الإنتاج الجديدة فى ضوء ما استخلصناه سابقا يجعلنا نتفق مع جليسون فى تأكيده على أن الاحتمال الأكبر فى المستقبل سيكون بصالح التربية الأكاديمية المتسعة عن العمل والطبيعة والمجتمع. وتشمل على اختيارات من الآداب، والإنسانيات، وعلوم الطبيعية، وعلوم المجتمع،، إلخ ويتوقع جليسون أن هذه التربية هى التى ستحظى بالتأييد الجماهيرى فى حقبة لاحقة قريبة – رغم هجوم المهنية الآن.

أن تأكيد جليسون السابق لا يعنى بالطبع أنه يدعو إلى ابتعاث ماضى الليبرالية، أو الدعاية إلى ادخال مقررات أكاديمية كجسر داخل مناهج التعليم المهنى لمقاومة التأثيرات الضارة للتخصصات الضيقة.

إن ما يهدف إليه جليسون هو الاهتمام بتربية جديدة تزيل كافة التقسيمات.

حقيقة لا يمكن أن يدعى أحد أن لديه وصفة تربوية بديلة لسياسة تربوية توفر للشباب فرص التنمية والعمل جنبا إلى جنب مع الأخذ فى الأعتبار كل التحفظات النقدية الواردة سابقا وعليه فإن ما نراه الآن هو توسيع قاعدة الحوار حول العلاقة بين التربية والتدريب والعمل.. وذلك استنادا إلى الحوار وأفكار تربوية جديدة. وربما نجد من الأهمية أيضاً أن يدور الحوار حول إعادة تعريف التعليم المهنى والفنى من جديد على نحو أرحب وفى ضوء المستجدات الفكرية المعاصرة. إن ما يدور فى الغرب الآن من حوار حول قضاياه مع تمهين التعليم حوار هام ينبغى دراسته بدقة والمشاركة فيه فنحن دائماً نتحمل نتائج ما يأتى من الغرب شئنا أو لم نشأ.

وفى كلمة أخيرة، إن ما نراه الآن عاجلا – فى ضوء ما تقدم من تحليل ومناقشة وحتى يصل بنا الحوار إلى رؤية للعلاقة بين التعليم والتدريب والعمل، هو انسحاب جهود تمهين التعليم الثانوى – وحتى جهود تمهين التعليم الإعداد، وجهود تمهين التعليم الابتدائى (صيغة التعليم الأساسى). فبدلا من أن تنفق الحكومة مزيداً من الأموال – سواء كانت من أموال الضرائب أو المعونات والمنح الخارجية – فى التوسع فى سياسة التعليم المهنى/ الفنى، فإنه يبدو من الأجدى استخدام هذه الأموال فى اتجاه مزيد من تعميم التعليم الابتدائى وتحسينه. ومن وجهة نظر اقتصادية بحتة فان العائد الاجتماعى من التعليم الابتدائى هو أعظم قدرا من أى نوع آخر من أنواع التعليم.

مراجع باللغة العربية

– أحمد فتحى سرور. تطوير التعليم فى مصر : سياسته، واستراتيجيته وخطة تنفيذه، القاهرة: وزارة التربية والتعليم، ١٩٨٩.

– التوسير، لويس. "الإيديولوجية والأجهزة الإيديولوجية للدولة". ترجمة:

عايدة لطفى. أدب ونقد . عدد ٢٤ (أغسطس ١٩٨٦): ص ص ٢٢ -٣٣.
- بنت هانسون، سمير رضوان. العمل والعدل الاجتماعى: مصر فى الثمانينيات القاهرة ، دار المستقبل العربى، ١٩٨٣.
- جميل سالى. "التعليم المهنى فى الجزائر ومصر والمغرب: دروس الأزمة" مستقبليات. المجلد ٢٠، العدد ١ (١٩٩٠) : ص ص ١١١ -١٢٤.
- حسن حسين البيلاوى. الإصلاح التربوى فى العالم الثالث. القاهرة: عالم الكتب ، ١٩٨٨.
- سمير لويس سعد ."توقعات مخرجات التعليم الفنى وحجم الطلب عليها فى سوق العمل فى مصر إلى عام ٢٠٠٠" (مراجعة وتقديم شكرى عباس حلمى). جمهورية مصر العربية، المركز القومى لبحوث التربوية والتنمية. يونيو ١٩٩٠.
- محمد أحمد علام. التغيير الاجتماعى واثره على بنية المدرسة الثانوية فى الفترة من ١٩٣٣ -١٩٥٢، والفترة من ١٩٥٢ - ١٩٨١: دراسة مقارنة. رسالة دكتوراه غير منشورة. كلية التربية - جامعة الزقازيق، ١٩٨٨.
- كومز، فيليب ، أزمة التعليم فى عالمنا المعاصر ، ترجمة أحمد خيرى كاظم وجابر عبد الحميد ، القاهرة: دار النهضة العربية ، ١٩٧١.
- عبد السميع سيد أحمد . "الأيديولوجيا والتربية". دراسات تربوية . الجزء الثانى (مارس ١٩٨٦): ص ص ٩٥ - ١٣٣.
- محمد محروس إسماعيل ."هل التعليم يؤدى إلى البطالة". الأهرام الاقتصادى ٢/١١/١٩٨٩.
- منى قاسم. :العاملون فى الخارج بين الضياع والتنظيم". كتاب الأهرام الاقتصادى. العدد ٢٣، يناير ١٩٩٠.
- نادية جمال الدين. "حوار حول قضية التعليم الفنى". دراسات تربوية. الجزء الثانى (مارس ١٨٦): ص ص ٧٣ - ٩٤.

ثانيا: مراجع بلغة أجنبية

Bacchus, K. "The Political Con-- text of Vovationalization of Education in Developing Countries". In: J. Lauglo and K Lillis (eds.), Vocationalizing Education. N.Y.: Pergamon Press, 1988 (pp. 31-44).
- Balogh, Thomas. "Education and Agrarian Progress in Developing countries". In: K. Hufne and J. Naumann (eds.), Economics of Education in Transition. Stuttgart: Ernst Klett, 1969 (pp. 259-68).
- Benavot, Aaron. "The Rise and Decline Vocational Education" Sociology of Education. Vol. 56, (April 1983), pp. 63-76.
- Bernstein, B. "The Classification and Framing of Educational knowledge". In: M. Young (ed.), knowledge and Control. London: Macmillan, 1971.
- Bernstein, R.J. The Structuring of Social and Political Theory. New York: Harcourt and Brace Javanovich, 1976.
- Blaug, M. education and the Employment Problem in Developing Countries. Geneva: International Labor Office, 1973.
- Block, Fred and Larry Hirschhorn. "New Productive Forcess and the Contradiction of Con-

cioeconomic Status and Students' Placement in Public Secondary Schools in Egypt. Ph.D. University of Pittsburgh, 1983.
- Esland, G. and H. Cathcart. Education and the Corporation Economcy. England: Open University Press, 1981.
- Failrley, J. and Grahl. "Cotservative Training ~Policy and Alternatives". Socialist and Economic Review. Autumn, 1983.
- Fay, M. Social Theory and Political Practice. N.Y.: Holmes & Meier Pyblisher, 1975.
- Foster, Philip J. "The Vocational School Fallacy in Development Planning". In: J. Karabel and H.H. Halsey (eds.), Power and Ideology in Education. N.Y.: Oxford University Press 1977 (pp. 356-365).
- Gleeson. D. "Privatization of Industry and the Nationalization of Youth" In: R. Dale (ed.), Education Training and Employment: N.Y.: Pergamon Press, 1988 (pp. 57-72).
- Grubb., W. Norton. "The Convergence of Educational systems and the Role of Vocationalism". comparative Education Review. Vol. 29, No. 4, (1985): pp. 526-548.
- Hopper, E.I. "A Typology for the Classification of Educational systems". In J. Karabel and A.H. Halsey (eds.), Power and Ideology temporary Capitalism: A Post-Industrial Perspective". Theory and Society. Vol. 7, No. 3, (May 1979): pp. 363 - 395.
- Bourdieu, P. and J.C. Passeron. Reproducation in Education, Society and Culture. Trans. By R. Nice.
London : Sage Publication, 1977.
- Bowden, Lord of Chesterfield. "Is Manpower Planning Necessary?
1st it Possible? What Next? "In: G. Roderick& M. Stephens (eds.). The British Malaise. England: The Falmer Press, 1982 (pp. 129-139).
- Carnoy, M. Education as Cultural Imperialism. New York: David Mckay Co., Inc. 1974.
- Carnoy, M. Education and Employment: A Critical Appraisal. Paris : Unesco (IIEP), 1977.
- Collins, R. The Credential Society, N.Y.: Academic Press, 1979.
- Dale, R. "The Background and Inception of the Technical and Vocational Education Initiative". In: R. Dale (ed.), Education Training and Employment. N.Y.:
Pergamon Press, 1988 (pp. 41-56).
- Dewey, J. "Education VS Training: Dr. Dewey's Reply". Curriculm Inquiry. Vol . 7, (1977): pp. 37-39.
- Dumont, R. False Start in Africa. New York: Praeger, 1969.
- El-Shikhaby, Aly E.M. So-

- Noach, H. J. and M.A. Echstein. Business and Industry Involvement with Education in Britain, France and Germany. In : J. Laughlo and K. Lillis (eds.), Vocationalizing Education. N.Y.: Pergamon Press 1988 (pp. 45-68).
- Oxenham, J. "What do Employers Want from Education?" In J. Lauglo and K. Lillis (eds.), Vocationalizing Education. N.Y. : Pergamon Press, 1988 (pp. 69-79).
- Peterson, A.D.C. Education for Work or for Leisure? In : J.T. Haworth and M.A. Smith (eds.), Work and Leisure. London: Lepus, 1975.
- Psacharopoulos, G. "Curriculum Diversification in colombia and Tanzania: An Evaluation". Comparative Education Review. Vol. 29, No.4, (1985) pp. 507-525.
- Psacharapolous, G. "To Vocationalize or not to Vocationalize? That is the Curriculum Question". International Review of Education. XXXIII. (1987): pp. 187-211.
- Sabel, C.F., Politic and Work: The Division of Labour in Industry. Cambridge: Cab-ridge University Press, 1981.
- Scotter, R.D.Van et al., Foundations of Education: Social Perspective. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1979.
- Thatcher, Margaret. "The Role of Polytechnics". Gurdian, 17 February, 1970.

in Education. N.Y.: Oxford University Press 1977 (pp. 153-166).
- Jackson, P. Secondary Schooling for the poor", Daedalus, No. 4 Fall 1981.
- Jamieson, I. "Corporate Hegemon or Pedagogic Liberation" The Schools - Industry Movement in England and Wales. In: R. Dale (ed.), Education Training and Employment. N.Y.: Pergamon Press, 1988 (pp. 23-40).
- Kliebard, H.M. Vocational Education, as Symbolic action: Connecting Schooling with the work place. American Educational Research Journal. Vol. 27, No.1, (Spring 1990): pp. 2-26.
- Lauglo, J. and K Killis. "Vocationalization in International Perspective". In: L. Lauglo and K. Lillis (eds.), Vocationalizing Education. N.Y.: Pergamon Press, 1988, (pp 3-26).
- Lillis, K. and D. Hogan. "Dilemmas of Diversificatin: Problems Associated with Vocational Education Education in Developing Countries". Comaprative Education. Vol. 19, No.1, (1983) : pp. 89-107.
- McMahon, W. J. "The Economics of Vocational and Technical Education: Do the Benefits Outwigh the Costs?" International Review of Education, XXXIV (1988) pp. 173-194.

- Walker, Decker F. "Back to the Future: The New Conservatism in Education. "Educational Researcher. Vol. 19, No.3 (April 1990): pp. 35-38.

- Watts, A.G. "Education and Employment : The Traditional Bonds". In: R. Dale (ed.), Education Training and Employment : Towards a New Vocationalism? N.Y.: Pergamon Press, 1985 (pp. 9-22).

- Williams, R. The Long Revolution. London: Chatts and Windus, 1961.

ملف

التعليم بطريقة البنك

د. كمال نجيب

عميد كلية التربية بالاسكندرية

مقولة أن النظرية والممارسة صنوان متلازمان لأى نشاط إنسانى هادف، هى حقيقة ينادى بها المثقفون على اختلاف مشاربهم واهتماماتهم، دون التفات أحياناً إلى ما يجب أن تعنيه من مضمون. فرجال الفكر والعلم يعملون فى وادٍ والمسئولون عن التنفيذ والممارسة يذهبون إلى وادٍ آخر. ومن المؤكد أن أصحاب الفكر بوجه خاص من أساتذة الجامعات المتخصصين فى مجالات العلم المختلفة هم فى المقدمة الأولى لمن يتحمل مسئولية دراسة «الواقع» وفهمه وتحديد مشكلاته، ووضع التصورات والبدائل المناسبة لتطويره. وبعبارة أخرى، فهم مسئولون عن إنتاج النظرية التى يجب أن تحكم أهداف هذا الواقع وأساليب تحقيقها، فإذا كان «نقد الواقع» مهمة محورية يتعين أن يضطلع بها هؤلاء المفكرون، فهناك مهمة أخرى -أشد إلحاحاً، وأكثر التصاقاً بالتزاماتهم المهنية بوصفهم أكاديميين متخصصين- تتمثل فى تقديم الرؤى والبدائل مما من شأنه تحسين الواقع وتطويره.

هذه الحقيقة تصدق بقوة فى مجال التعليم، فليس من مهام القائمين على إدارة مؤسسات التعليم، فى كافة مستوياتهم، إنتاج الرؤى والنظريات، فهم لا يملكون الكفايات العلمية والفنية اللازمة لاقتراح بدائل التطوير الممكنة، إنما واجبهم الأول «الاختيار» من هذه البدائل و«تنفيذ السياسات التعليمية» وهذه بدورها -وفى غياب الفئة التى تمتلك القدرات المهنية المناسبة لبناء النظريات وتحقيق الفهم وطرح بدائل التطوير- تنتج عن اجتهادات، قد تكون موفقة أو غير موفقة، يقوم بها نفر من رجال السياسة والتعليم من المسئولين عن شئون وزارة التعليم.

ونصدر عن اعتقاد راسخ حين نقول أن واضع السياسة التعليمية لو وجد بين

يديه، فكراً أو خططاً أو رؤى ناتجة عن بحوث علمية «واقعية» تنطلق من هموم الواقع التعليمي وإمكاناته، لما تردد لحظة واحدة في وضعها موضع التنفيذ.

لكن أغلب الظن أن العقل التربوي المصري في أزمة، وثمة شواهد كثيرة ومذهلة وبعيدة عن جميع شواطئ المنطق والعقل والفهم، تسود عمليات الإنتاج العلمي بحثاً وفهماً وتفسيراً لواقع التعليم ومشكلاته، وتنظيراً لمتطلبات النهوض به ووضعه على طريق التنمية وبناء مستقبل المجتمع.

وفي حين أن من مسئوليات أساتذة التربية بذل الجهود الرامية إلى اقتراح «فلسفة تربوية» واضحة أو «نظرية علمية» يسترشد بها التعليم في أهدافه وسياساته، فإن بعض السذج من متوسطي الذكاء، يقذفون باتهاماتهم، هنا وهناك، غير مدركين أنهم -هم أنفسهم ولو جزئيا- بنكوصهم عن أداء واجبهم «العلمي» و«التأصيلي»، بكفاءة ومثابرة، سبب الأسباب في عدم نهوض التعليم بمتطلباته.

ولعل أبرز مظاهر أزمة العقل التربوي يتمثل في أن التعايش السلبي مع الحالة المتردية الراهنة وصل إلى الحد الذي أصبح فيه الحديث عن دراسة أسباب الأزمة بطريقة جذرية من أجل محاصرتها واحتوائها والتخلص من براثنها -في نظر البعض- مجرد لهو وعبث، وفي أحسن الأحوال جهد لا طائل منه. حالة أقرب إلى اليأس والاستسلام بدلاً من الإصرار على التطوير والتجديد والنهضة.

إن كثيراً من رجال الفكر التربوي يتحدثون دائما عن أزمة العقل التربوي، ولكن إذا أردنا أن نتجاوز المستوى المثالي المجرد، ونعتبر أن لكل ظاهرة من الظواهر الاجتماعية التي نتناولها بأساليب ومناهج أكاديمية مختلفة، جذورها وأسسها وتشابكاتها مع بنية العلاقات والممارسات الإنسانية «المشخصة»، والتي نحتك بها ونتفاعل معها في حياتنا اليومية، فإن علينا حينئذ أن نواجه الواقع الفعلي بحثا عن الأسباب والحلول والمناهج الحقيقية التي تؤدي إلى الخروج من الأزمة، بعيداً عن التحليلات الوهمية التي تتجه إلى بحث أسباب الأزمة وحلولها في «المطلق»، فلا تكون سوى لغو أكاديمي فارغ لا يفيد حتى في تسكين الآلام. فلا مخرج من أزمة العقل التربوي الطاحنة هذه -في اعتقادنا- إلا «بثورة» بمعنى الكلمة، تبحث عن جذورها في الواقع، فتقتلعها، وتزرع في نفس اللحظة، نبتاً جديداً صالحاً، يبعث الأمل من جديد في نفوس أبناء هذه الأمة من المهمومين بقضايا التعليم.

وهذه الورقة، بهذه المقدمة ووجهة النظر المحايثة لها تتناول عرض ومراجعة كتاب الأستاذ الكبير الدكتور سعيد إسماعيل علي «فلسفات تربوية معاصرة» الذي نشرته عالم المعرفة في عددها الصادر في شهر يونيو ١٩٩٥. وربما كان التعليق على هذا الكتاب -في اعتقادي- خطوة في طريق الألف ميل، نخرج فيها من صمتنا واستسلامنا لقيود وممارسات تعرقل مسيرة شباب الباحثين، وتقعدهم عن التفكير والعمل، وتشتت قواهم، وتبعث فيهم الإحساس بالعجز واليأس. وربما ساعدتنا هذه الخطوة في وضع أيدينا، بوضوح وحسم، على الداء الذي ينخر في جسد العلم التربوي المصري.

وهناك أكثر من سبب يدعو إلى التعليق على هذا الكتاب ووضعه محوراً للحديث عن أزمة الفكر التربوي.

وأول هذه الأسباب هو الكتاب نفسه الذي

يعرض لمجموعة من فلسفات التربية الغربية. ومن المعروف أن الأدبيات العربية في هذا المقام نادرة أو شحيحة، ومن ثم فالكتاب، أياً كان الرأى بخصوصه، يعد مهما وجديراً بالمراجعة والتعليق.

وثانى الأسباب عندى أن مؤلف الكتاب من رواد الفكر التربوى المصرى المعاصر، يسطع اسمه فى حياتنا الفكرية على وجه العموم؛ ويعمل أستاذا بأعرق أقسام أصول التربية فى مصر، فضلاً عن تقلده رئاسة هذا القسم ردحاً من الزمن، كما أن له باع وذراع فى لجان ترقية الأساتذة المساعدين، والأساتذة فى أصول التربية، وأحياناً غيرها من التخصصات، وأتاحت له رئاسة «رابطة التربية الحديثة» فرصة عقد عديد من الندوات والمؤتمرات العلمية والثقافية حول قضايا التعليم والمجتمع. والأستاذ الكبير له كثير من المصنفات فى شتى مجالات التربية، وربما كان من أكثر التربويين نشاطاً فى مجال التأليف والنشر.

سوف نقدم أولاً عرضاً سريعاً لفصول الكتاب، وملخصاً لمحتوياته ثم نورد بعض الملاحظات المهمة -فى رأينا- عن مفهوم فلسفة التربية ومنهج الكتاب، ونخصص الجزء الثالث والأخير للحديث عن أزمة فلسفة التربية فى مصر.

أولاً: فصول الكتاب:

يتكون كتاب «فلسفات تربوية معاصرة» من مقدمة قصيرة وخمسة فصول وخاتمة. أما المقدمة فيعرض فيها المؤلف لخبرته الشخصية فى دراسة الفلسفة فى المرحلة الجامعية الأولى، وفى إطار دراساته التربوية بعد ذلك، ثم ما قام به من بحث فى أوائل الستينيات عن الاتجاه العلمى/ التجريبى للفلسفة البراجماتية. وقد دعته ظروف «التأسس الفلسفى» هذه و«التمهن التربوى» بعد ذلك، للمضى قدماً على طريق توثيق العلاقات بين التربية والفلسفة فى مجال فلسفة التربية.

ويذكر المؤلف فى مقدمته أن تقديم هذه المجموعة من الدراسات عن فلسفات التربية المعاصرة يهدف إلى حفز علماء التربية ومفكريها فى الوطن العربى إلى أن يتنادوا فيما بينهم لوضع معالم على الطريق، ويقصد من ذلك فلسفة للتربية تكون بمثابة خريطة فكرية تحدد خصائص ونوع ووجهة ومسار بناء الإنسان.

الفصل الأول:

المفهوم: الفلسفة/ التربية/ فلسفة التربية

ويمهد المؤلف فى هذا الفصل للفصول التالية من كتابه بتحديد ثلاثة مفاهيم رئيسية: الفلسفة والتربية وفلسفة التربية. وفى رأيه أن تحديد معنى الفلسفة يختلف من اتجاه إلى آخر ومن فيلسوف إلى غيره، ولكنه يميل إلى المعنى الذى تبناه سقراط فى تحديد مهمة الفيلسوف حيث يؤكد المؤلف أن شيئا «مثل هذا نفهمه نحن عن الفلسفة ومهمتها».

والفلسفة فى مذهب سقراط تشير إلى «ذلك الجهد الذهنى الموجه إلى مناشطنا البشرية محللاً إياها بحثاً عن المفاهيم الأساسية التى تكمن وراءها وإخضاعها للفحص والتحليل، لكنه يختلف عن سقراط وفلاسفة التحليل فى أن تحليل

المفهوم -من وجهة نظره- «لا يقف عند حد التحليل المنطقي والتحليل اللغوى .. وإنما يمتد ليصبح تحليلاً (اجتماعياً).
أما عن معنى التربية فيشير إلى أنها «تلك العملية التى عن طريقها نقوم بتنمية جوانب الشخصية الإنسانية فى مستوياتها المختلفة».
وبعد أن يحدد المؤلف جوانب العلاقة بين الفلسفة والتربية يطرح مفهوما عن فلسفة التربية مؤداه أنها «استخدام الطريقة الفلسفية فى التفكير والبحث فى مناقشة المسائل التربوية، وهذا يعنى «أننا فى فلسفة التربية نقوم بجهد عقلى لمناقشة وتحليل ونقد جملة المفاهيم الأساسية التى يرتكز عليها العمل التربوى وذلك مثل: الطبيعة الإنسانية- النشاط المدرسى- الخبرة- الحرية- الثقافة- المعرفة ...... الخ».
ويتناول المؤلف الطريقة الفلسفية على أنها تتضمن النظرة الكلية والطبيعة الخلافية، والشك، ويتحدث هنا أيضاً عن أهمية «علمية» فلسفة التربية وضرورة «التأمل» فى ممارستها.
ويناقش فى هذا الفصل أيضاً أهمية فلسفة التربية لأطراف عدة من المسئولين والقائمين على التربية.

الفصل الثانى:
عن فلسفة التربية البراجماتية

من المحتمل أن يكون كاتبنا الكبير متحيزاً على نحو ما للفلسفة البراجماتية. فهذا الفصل من أهم فصول الكتاب من حيث أفكاره وعدد صفحاته وعناية المؤلف بإيراد الكثير من تفاصيل هذه الفلسفة.

يقول المؤلف فى بدايات هذا الفصل (ص٥٦) أنه:
«إذا كانت دراسة هذا التيار الفكرى أمراً لازماً على المثقف العام، فهى ألزم للدارس المتخصص فى التربية، لأن المذهب البراجماتى بين اتجاهات الفلسفة التربوية المعاصرة ليس واحداً منها وكفى، بل هو ركيزة رئيسية تلتف حول أطرافها وأركانها دراسات تربوية كثيرة وتطبيقات مختلفة».
ينقسم الفصل إلى جزئين، يعرض الجزء الأول للأصول الاجتماعية والفلسفية للبراجماتية، فى حين يعنى الثانى ببعض ملامح الفكر التربوى البراجماتى.
وفى الجزء الأول، يشير المؤلف إلى أن الروح البراجماتية من خصائص المجتمع الأمريكى وتركيبته السكانية المتعددة، وطبيعته كمجتمع جديد، يتغير دائما، ويعيش أفراده اليوم فقط، ولا ينظرون إلى الأمس أبداً.
فالروح البراجماتية هى التى لا تؤمن بالجبر، بل إن ظروف الحياة يمكن تحسينها بالتصميم على العمل الذى يسترشد بالعقل، وهذه الروح تعتقد أن التفكير يرتبط ارتباطاً متلازما بالعمل، وأن النظريات إنما هى فروض للعمل تمتحن بها، وتنتج عنها فى المواقف الفعلية فى الحياة، وأن المثل الأخلاقية فارغة عقيمة إذا انفصلت عن وسائل تحقيقها. وأن الحقيقة ثابتة! وليست نظاماً كاملاً، بل الحقيقة عملية جارية في تغير مستمر، وتؤمن أيضاً أن الإنسان ليس ألعوبة فى يد قوة خارجية، ولكنه يستطيع إعادة تشكيل الظروف التى تصوغ خبرته بعزمه وإرادته.
هذه الخصائص -فى رأى كاتبنا- نتجت عن طبيعة تكوين المجتمع الأمريكى من مهاجرين نزحوا ونفوسهم ممتلئة بروح

المغامرة ودافع الفردية الشديدة، فأبادوا في طريقهم شعباً آخر هو شعب الهنود الحمر أصحاب البلاد الأصليين، آخذين أراضيهم بأذرعهم وسلاحهم، وأخذوها مخضبة بالدماء، ولكي يبرروا لأنفسهم ذلك، لابد أن يؤمنوا بفكرة أن الأقوى هو صاحب الحق.

وهكذا نشأت البراجماتية خلال القرن التاسع عشر، كرد فعل لموجات الفلسفة المثالية التي كانت تطغى على الفكر الأمريكي، وجاءت إليه من أوربا، خاصة من ألمانيا، سعت أساساً للتعبير عن العصر بالأخذ بالمنهج العلمي.

ويتتبع المؤلف جذور البراجماتية لدى «چورچ سيلفستر موريس»، «وشارلز بيرس»، «وليام جيمس» و«چون ديوى» وغيرهم ممن اتفقوا في مجموعهم على ضرورة إقامة النسق الفلسفي على أساس من العلمية التي تقوم على العمل والخبرة والتجريب حتى يمكن أن تصبح -مثل العلم- أداة فعالة لخدمة المجتمع البشري.

ويعرض المؤلف تفصيلاً لبعض آراء مؤسسي البراجماتية «بيرس» و«وليم جيمس» و«ديوى» فيتناول بالتحليل رأى «بيرس» في التفسير الإجرائي للمعنى ثم مشكلة الصدق عند «وليم چيمس» والنظرية المنطقية عند «ديوي» والإيقاع المتسارع للتغير،ثم يطرح نظرية «ديوى» في المعرفة وآراء البراجماتية في القيم.

وفي الجزء الثاني من الفصل يتناول المؤلف أفكار الفلسفة البراجماتية في بعض قضايا التربية مثل الأهداف، والأساس الخبرى للتعليم، وتطبيع العقل، واعتماد البراجماتية على طريقة التفكير العلمي بوصفها الطريقة المناسبة للتربية السليمة وتفسيره لمنهج البراجماتية في التوجيه الاجتماعي للتربية، ثم يطرح نقدهم لمنهج المواد الدراسية وحديثهم عن «المنهج الجديد» الذي يرتكز أساساً على الطفل وحياته الحاضرة، ويدور التعليم في إطاره حول الخبرة التربوية الهادفة.

ومن المفارقات التي تدعو للدهشة والحيرة في هذا الفصل أن أستاذنا الكبير يذكر (ص٦٢) «أن البراجماتية باعتبارها فلسفة أمريكية لم تحظ بما تستحقه من اهتمام خارج الولايات المتحدة، بل لقد ضرب عليها موقف عزلة وتعتيم عجيبين» لكنه يعود في نهاية هذا الفصل أثناء مناقشته المقتضبة لأثر التربية البراجماتية في العالم العربي (ص١٣٣) ليؤكد أن: «الدارس للإنتاج الفكرى التربوى المصرى يستطيع أن يلاحظ أنه لم يحظ فيلسوف بترجمة عدد كبير من كتبه إلى اللغة العربية مثلما حظى «چون ديوى».

الفصل الثالث:
الاتجاه النقدى

وهو -في رأينا- من أكثر الفصول ضعفاً وتشتتا وبعداً عن المجال الذي حدده المؤلف للكتاب.

يبدأ هذا الفصل بحديث عن معنى ونشأة الاتجاه النقدى، يُغرق فيه الأستاذ قراءه في بحر من الأفكار تعود في أغلبها إلى علم الاجتماع وعلم اجتماع التربية. فيتحدث عن نشأة الاتجاه النقدى لدى «جولدنر» وأطروحاته النقدية للاتجاه الوضعى عند «دور كايم» و«أوجيست كونت». ثم يناقش في عجالة نشأة مدرسة فرانكفورت وأهم أفكارها النقدية (بعيداً عن فلسفة التربية)، ويعرض بعد ذلك بعض أفكار «رايت ميلز» ومنهجيته العلمية في جزء خاص لا علاقة له على الإطلاق لا بالفلسفة ولا بالتربية. ثم

يناقش آراء «مارتن كارنوى» المتصلة بنظرية التبعية، وأفكار «بورديو» و«باسيرون» حول دور التعليم في إعادة إنتاج النظام الاجتماعى القائم. ويتحدث كذلك فى هذا الفصل عن رؤية «صمويل بولز» و«هربرت جنتز» للتعليم وعلاقته بالإطار الاجتماعى والاقتصادى فى المجتمع الرأسمالى. ويعرض أخيراً، عرضاً سريعاً، مشوشاً ومبتسراً، لفكرة «جرامشى» عن الهيمنة.

وتتسم الأفكار المطروحة فى هذا الفصل، فى مجملها، بالسطحية والتداخل وعدم وضوح النظريات التى تنتمى إليها، ولا التوجهات التى تنادى بها، وكل ذلك من شأنه «تشويه» ما أطلق عليه الدكتور سعيد «الاتجاه النقدى» فى أذهان القراء، بل وانصرافهم عن متابعة آراء أصحابه. فضلاً عن ذلك فإن معظم الأفكار التى جاءت بهذا الفصل إما أنها لا تنتمى إلى مجال فلسفة التربية، أو أنها لا صلة لها بالتربية على نحو مباشر. وعلى أى حال، فسوف نعود للتعليق على محتويات هذا الفصل بعد الانتهاء من عرض باقى فصول الكتاب:

الفصل الرابع:
تربية للتحرير

ويلخص فيه المؤلف أهم أفكار المفكر البرازيلى «باولوفرير» باعتبارها انتاجا فكرياً ينتمى إلى العالم الثالث.

وفى نظر «فرير» فالتعليم المحايد لا يمكن فى الحقيقة أن يوجد، فالتعليم إما أن يكون أداة للقهر أو طريقا لتحرير الإنسان.

وتعليم القهر هو التعليم التلقينى الذى أطلق عليه «فرير» المفهوم البنكى للتعليم الذى ينظر إلى الإنسان على أنه مجرد مشاهد غير قادر على إبداع دوره، بل هو عقل فارغ مفتوح لتلقى ما يودع فيه. ويكون دور المعلم صب المعرفة داخل عقل التلاميذ وهذه الطريقة السلبية تجعل التلاميذ أكثر تأقلما مع الواقع الذى يعيشون فيه.

أما التعليم من أجل تحرير الإنسان فيرتكز على نظرية العمل الحوارى، حيث يلتقى الدارسون فى علاقة تعاونية من أجل تطوير العالم. ويبدأ ذلك بطرح واقعهم كمشكلة، مما يساعد فى تبصيرهم بأدوارهم فى تطوير العالم. كما تعتمد هذه النظرية على الوحدة بين الفرد والمجموع، والتنظيم والتآلف الثقافى.

الفصل الخامس:
اللامدرسية

يطرح أستاذنا فى هذا الفصل تلخيصاً لأهم آراء «إيفان ايلتش» التى نادى فيها «بمجتمع بلا مدارس» بوصفه «ممثل الإدعاء الرئيسى» لهذا الاتجاه.

ويرى ايلتش ورفاقه، أن التعليم الإلزامى هدف يستحيل تحقيقه عن طريق المدرسة، وسيكون من المستحيل، أيضاً تحقيقه بواسطة مؤسسات بديلة تقوم على نظرية المدارس الحالية نفسها.

وفى رأى المؤلف، أن هجوم ايلتش على المدرسة لم يكن يستهدف هذه المؤسسة وحدها فى حد ذاتها، وإنما كان ذلك فى إطار عام من النقد للاتجاه (المؤسسى) فى المجتمع الغربى الصناعى.

خاتمة الكتاب

فى صفحات قليلة (٧ صفحات)، وبعد استعراض فلسفات التربية السابقة، يحاول المؤلف استخلاص بعض الخطوط العريضة، والتى جاءت فى الحقيقة مجرد تلخيص لأهم الاتجاهات الفكرية التى سبق طرحها.

ثانياً:
وجهة نظر فى الكتاب

بعد هذا التلخيص لأهم الأفكار التى تضمنها الكتاب، يأتى دورنا فى إبداء الرأى -العلمى- فى مضمونه ومنهجه.

وقد ذكرنا أن المؤلف من أكثر مفكرى التربية فى مصر نشاطاً فى مجالى البحث والكتابة عن قضايا التربية على اختلاف مجالاتها.

ومن المهم أن نؤكد بداية أننا نكن له احتراماً وتقديراً لا يتجاوزهما سوى حبنا لشخصه -لكن واجب المكاشفة والمصارحة العلمية يغلبان بلاشك- فى هذه الفترة العصيبة التى يمر بها العلم والمجتمع على السواء - كافة الأبعاد الأخرى.

وإذا كانت صورة العلم التربوى الناهض، تلوح بالتأكيد، ولو من بعيد، عند نهاية الأفق، فإن الطريق إليها ليس مرهونا بضربة من ضربات الحظ أو القدر، والخاملون الذين يفتقرون إلى الخيال، هم وحدهم الذين يقفون دائما من هموم حياتهم موقف الصمت أو اللامبالاة، أو الاستسلام للأوضاع الراهنة. وإذا كان النقد العلمى للتربية جزءا لا يتجزأ من الحركة الاجتماعية النقدية على عمومها، إذا كان ذلك كذلك، فإن التاريخ لن يرحم هؤلاء الذين سكتوا عن الحق، ولاذوا بالفرار من معركة تحرير العلم، وآثروا الأمن الشخصى والأمان، فأسهموا بذلك فى إعادة إنتاج التخلف العلمى والاجتماعى.

ومن ثم، فإن الملاحظات التالية على الكتاب، مؤسسة على تقدير عظيم لصاحبه، تمثل وجهة نظر قد تكون صائبة أو خائبة، لكنها فى أى من الحالتين تبغى كشف الطريق الذى يمكننا من الخروج من النفق المظلم الخانق الذى نسير فيه الآن.

١- مفهوم فلسفة التربية وخصائص الطريقة الفلسفية

يطرح الدكتور سعيد مفهوما عن فلسفة التربية -كما قدمنا- على أنها جهد عقلى لمناقشة وتحليل ونقد جملة المفاهيم الأساسية التى يرتكز عليها العمل التربوى وذلك مثل: الطبيعة الإنسانية -النشاط المدرسى - الخبرة - الثقافة - المعرفة ..... الخ» (ص٢٧).

وفلسفة التربية تقوم كذلك بتحليل ونقد المشكلات التربوية، كما أنها تسعى إلى مناقشة الافتراضات الأساسية التى تقوم عليها نظريات التربية.

وقد نتفق مع أستاذنا فى هذا المفهوم، إلا أننا نختلف معه اختلافا جذرياً، حول ما أسماه بالطريقة الفلسفية التى يصفها بأنها تتميز بالنظرة الكلية، والطبيعة الخلافية لمسائلها، والشك، والعلمية، والتأمل.

النظرة الكلية عند المؤلف تعنى عدم التوقف عند الجزئيات والعلل القريبة، ومحاولة إدراك العلاقة بين عناصر الموقف التربوى والغوص فى أعماق ما يتبدى لنا لنصل إلى الجذور والعلل البعيدة.

أما عن الطبيعة الخلافية فهي تشير -في نظره- إلى التباين والاختلاف في زوايا الرؤية، وتعدد الاجتهادات. وتفرض هذه السمة الفلسفية ضرورة ألا يتعصب هذا أو ذاك لرأيه، ولا داعي لأن «يكفر» أحد أحدا تكفيراً دينيا أو سياسيا.

وفيما يتعلق بالشك، فالطريقة الفلسفية في رأيه تتطلب شكا، لكنه مؤقت، نستهدف منه إخضاع الفكرة لمحك الفحص والنقد والاختبار.

ويقول المؤلف عن علمية الفلسفة، أن فلسفة التربية حين تبدأ من واقع المسألة التربوية، فهي بهذا المعنى علمية في منهجها في الحكم على مدى صحة الأفكار، ومن حيث الاتساق المنطقي وتوافر الدليل المنطقي ومن حيث المرونة والاستعداد للتخلي عن الفكرة إذا ثبت عدم صحتها، وهكذا مما هو معروف عن أصول وقواعد الطريقة العلمية للتفكير.

والتأمل عنده هو سباحة عقلية تنطلق من معطيات واقع صحيح .. يستخدم (الخيال) لكنه خيال مضبوط، خيال الإبداع والابتكار وليس خيال أحلام النوم.

والسؤال الذي يثار هنا هو: هل هذه الخصائص التي يذكرها الدكتور سعيد يمكن استخدامها كمعايير أو شروط يجب أن تتوافر لكي تكون مجموعة ما من الأقوال فلسفة»؟

وهل يمكن مثلاً للجنة مكلفة بتحكيم بحوث في فلسفة التربية أن تتبنى هذه الخصائص بوصفها معايير للحكم على البحث الفلسفي وتمييزه عن غيره من مجالات البحث الأخرى؟

من المؤكد، أننا يجب أن نتناول ما يكتبه الدكتور سعيد إسماعيل عن خصائص «الطريقة الفلسفية» بعناية وتدقيق كبيرين، خاصة وأنه على الأرجح يستخدمها كمحكات في تقييم بحوث أعضاء هيئة التدريس بأقسام أصول التربية من المهتمين بفلسفة التربية، والحكم على مدى صلاحيتها كبحوث تنتمي إلى هذا المجال، وبالتالي إصدار كلمته بخصوص ترقيتهم أو عدم ترقيتهم، وأحقيتهم في ممارسة تعليم هذا التخصص لأجيال المعلمين في كليات التربية.

وإذا اتفقنا على أن «النظرة الكلية» تعد حقا من خصائص النشاط الفلسفي، فهل تعد الطبيعة الخلافية أو الشك أو العلمية من الخصائص المميزة للمشروع الفلسفي؟

في رأينا أن تأمل ما يقصده أستاذنا الكبير لبعض هذه الخصائص يبين بجلاء أن ثمة خلطا بين الفلسفة وبعض المجالات الأكاديمية الأخرى مثل العلوم الاجتماعية أو الطبيعية،ولو لم تكن للفلسفة وكافة فروعها سمات خاصة بها كمشروع أكاديمي يختلف جذريا عن المجالات الأخرى، لما أصبحت تخصصاً، بل وتخصصا نادرا يتطلب خصائص مميزة جداً.

إن البحوث العلمية في مجالات مثل علم الاجتماع والتاريخ والسياسة والاقتصاد، بل وربما بعض العلوم الطبيعية، تتناول قضايا على درجة عالية من الخلافية، كما يمكن النظر إلى طبيعة الفروض العلمية التي يبدأ بها البحث العلمي التجريبي، بوصفها تنطوي على نزعة تشككية صارمة، تدفع الباحث أحياناً إلى وضع فروض متضاربة سعيا وراء الحقيقة العلمية، ومن ثم فالفلسفة ليست علماً بهذا المعنى.

ويكاد يتفق الفلاسفة على أن الفلسفة بحث في المقام الأول، ولكنها بحث من نوع خاص متميز عن مختلف ألوان البحوث الإنسانية، لأنه يتجه إلى

الأصول، ويشترط النظرة الشمولية، ولا يقوم إلا على العقل. وهذه الخصائص الثلاث -فى نظرهم- تضع حدوداً فاصلة، أو جامعة مانعة بين ما هو فلسفى وغير فلسفى من الأقوال والبحوث.

ومن ثم، إذا سألنا عن الشروط الواجب توافرها فى البحث لكى نعتبره بحثا فلسفيا، وهذه الشروط بطبيعة الحال مشتقة من خصائص الفلسفة، نقول: أنها تشمل كون موضوع البحث فلسفيا، أو أصوليا، بمعنى أن يكون خاصاً بمسائل أصولية وكلية، وأن تكون طريقة تناوله عقلية برهانية، وأن يكون أسلوب عرضه مما يتواءم مع طبيعة البحث الأصولى الشمولى (أنظر، على سبيل المثال، عزت قرنى، ص٢٠).

من المهم فى هذا الخصوص، ومن المفيد أيضاً، إجراء حوار واسع بين المهتمين بهذا الموضوع يهدف إلى تحديد المقصود من «فلسفة التربية» فى ضوء خصائص تميز عمل المتخصصين فى مجالها عما يقوم به أقرانهم فى تخصصات أخرى.

٢- سُبل دراسة فلسفة التربية

يحدد أستاذنا ثلاثة سبل لدراسة الفلسفة هى:

- عن طريق دراسة جملة الأفكار والمفاهيم الأساسية، كتحديد الموقف من طبيعة الإنسان -الأهداف التربوية - الحرية - القيم.
- عن طريق شخصيات ممن لهم أثر واضح فى هذا المجال مثل «رسل»، و«ديوى»، و«فرير» و«مكارنكو».
- عن طريق مدارس واتجاهات، وهو الطريق الذى تبناه الدكتور سعيد فى كتابه الذى نحن بصدد مراجعته.

وفى هذا الصدد، لابد من التمييز تمييزاً واضحاً وحاسماً بين فريقين من المهتمين بدراسة فلسفة التربية، فريق المتخصصين، وفريق غير المتخصصين، والفريق الأول بطبيعة الحال هو المناط به «تقديم الفلسفة»، أى القيام بنشاط «التفلسف» تحليلاً ونقداً للأفكار والتفسيرات التربوية. أما الثانى، باعتبار أن جموع المنتمين إليه من غير المتخصصين، فهم قادرون فقط على «فهم» أقوال الفلاسفة ومذاهبهم.

ولهذا التمييز أهمية بالغة، لأن بعض المتخصصين فى فلسفة التربية، قد لا يدركون عن تخصصهم وأهدافه سوى أنه مجرد عرض الأفكار والمدارس والشخصيات وتعليمها وإجراء البحوث فى هذا الإطار.

لكننا إذا رجعنا مرة أخرى إلى التعريف الذى قدمه أستاذنا نفسه لفلسفة التربية باعتبارها «جهدا عقليا لمناقشة وتحليل ونقد جملة المفاهيم الأساسية التى يرتكز عليها العمل التربوى»، نجده يشير إلى عدة مسائل منها أن فلسفة التربية «جهد»، أى «نشاط»، وأن أهم آثار هذا الجهد هو فعل «التفلسف» ذاته، فتلخيص فلسفة ما، أو دراسة بعض المدارس والاتجاهات والمذاهب ذات الإسهام التربوى أمر يسير وضئيل فى أهميته بالمقارنة بممارسة النشاط الفلسفى ذاته، ومتابعة العقل الفلسفى وهو يحلل القضايا الفكرية المختلفة.

وفلسفة التربية بالمعنى الذى نقدمه، أى بما ينبغى أن تكون عليه من حيث هى تخصص واحتراف، بمثابة عملية كشف لعالم جديد مختلف. حتى حين نحلل الصلات بين المفاهيم التربوية المختلفة، فإننا فى الحقيقة نكشف عن عالم جديد من نوع ما. وطرح الفلسفة للتصورات الجديدة والرؤى الواضحة الأصولية إن هو إلا تمهيد لتغيير الواقع. فالفسفة فى

الحقيقة ليست مشروعاً لوصف العالم فحسب، بل هي مسعى هادف لتجديده وتغييره.

ولذلك، فإن ما يذكره الدكتور سعيد إسماعيل عن سبل دراسة فلسفة التربية ربما يتجه أكثر إلى غير المتخصصين.

ويبدو -كما سنبين فيما بعد- أنه ليس هناك فرق كبير في مصر والوطن العربي عموماً، بين فهم المتخصصين لطبيعة البحث في فلسفة التربية، وفهم غير المتخصصين.

والكتاب، في الحقيقة، رغم المقدمة الطويلة عن الفلسفة والتربية وعلاقتهما، لا يتعرض لتحليل أوضاع فلسفة التربية في مصر والوطن العربي، ويكتفي بالقول أنه مجال «لا يحظى، مع الأسف الشديد، بالاهتمام الكافي، في كثير من برامج كليات التربية في الوطن العربي» (ص١١).

ونحن نختلف هنا أيضاً مع الأستاذ، فمجال فلسفة التربية في مصر والوطن العربي -إذا فهمناه على حقيقته التي يأخذ بها أساتذة فلسفة التربية في جامعات العالم- يمكن أن نقول عنه أنه لم يبدأ بعد، وينقصه في الحقيقة وعي بالذات، وفهم لموضوع التخصص ومناهجه، وإعادة النظر في سبل إعداد المتخصصين فيه، وقبل هذا وذاك، مراجعة المعايير المفروضة على الباحثين من حيث الشروط الواجب توافرها في بحوث فلسفة التربية، تلك التي قد يستخلصها بعض كبار الأساتذة من مفهومات ومنظورات لم تستوف حقها من التحليل والفهم.

٣- أوهام عن الفلسفة البراجماتية وموقعها من مدارس الفلسفة المعاصرة

يقع كتاب «فلسفات تربوية معاصرة» في (٢٦٤) صفحة ويتكون كما رأينا من خمسة فصول وخاتمة. ويضم الفصل الأول مقدمة عامة عن «الفلسفة والتربية» تقع في (٤٥) صفحة. ويناقش الفصل الثاني بعض مبادئ «فلسفة التربية البراجماتية» في (١٠٣) صفحة.

ويتراوح عدد صفحات فصول الكتاب الأخرى ما بين (٣٢)، (٤٩) صفحة. ثم أخيراً خاتمة الكتاب التي تضم (٧) صفحات فقط.

ويتعين هنا أن نسأل: لماذا جاء عدم التوازن في عرض النظريات والاتجاهات المختلفة؟ هل يرجع اهتمام المؤلف بإفراد أكثر صفحات الكتاب للفلسفة البراجماتية إلى انتشارها وأهميتها في مجال الفكر التربوي الغربي كما يذكر المؤلف؟

لقد استغرق حديث الأستاذ عن الأصول الاجتماعية والفلسفية للفلسفة البراجماتية (٥١) صفحة، في حين عرض لملامح الفكر التربوي البراجماتي في (٣٥) صفحة.

ورغم أنه يقول عن الاتجاه النقدي أنه: «أقل فلسفات التربية مجالاً للتحفظ» (ص٢٦٢)، فإنه لم يتحدث عن أصوله الاجتماعية والسياسية في المجتمع الغربي، كما لم يقدم تفصيلات أفكار أصحاب هذا الاتجاه بمثل ما فعل مع الفلسفة البراجماتية.

وفي حين أن الكتابات العربية التي تعرض لفلسفة التربية البراجماتية تحتل أغلب أرفف المكتبات التربوية، ولا يكاد يوجد عدد من مؤلفات الاتجاه النقدي يزيد عن أصابع اليد الواحدة، فإنه رغم ذلك أفاض كثيراً في مناقشة أفكار الأولى، وبخل علينا بمعلوماته وأفكاره عن الثانية.

وربما كان إعداد المؤلف لرسالة الماجستير عن الفلسفة البراجماتية مشجعا له على



استثمار الجهود التى بذلها هناك فى كتابه الجديد. ولعل ملاحظة أن هذا هو الفصل الوحيد، من فصول «المدارس الفلسفية» الأربع الذى استرشد فيه المؤلف بمراجع أجنبية وعربية معاً، يزيد الأمر إيضاحاً ويفسر كثيراً من هموم هذا الكتاب. أما الفصول التى كانت بحاجة شديدة إلى عمق وتحليل وتأصيل ونقد، لا يمكن أن يتم بصورة بحثية أصيلة دون الرجوع إلى المصادر الأجنبية، فلقد كتبت جميعها من مصادر عربية فقط، ودون الإطلاع على أى مرجع أجنبى. ومن المؤسف حقا أنه حتى فى استخدام المراجع العربية، فالأمر لا يعدو فى بعض الحالات أن يكون «تلخيصا» من مراجع محددة، كما هو الحال فى الفصلين الرابع والخامس.

ولابد هنا من الإشارة إلى بعض الحقائق المتعلقة بفلسفة التربية البراجماتية لكى يتضح ما نرمى إليه من رأى بخصوصها. فلقد ظهرت هذه الفلسفة فى الولايات المتحدة الأمريكية مع نهايات القرن الماضى، وانتشرت فى كثير من بلدان أوروبا والعالم الثالث، وتناولت موضوعات حيوية مثل محتوى المنهج وطرق التدريس، ووجهت نقداً شديداً للاتجاهات السلطوية داخل المدرسة، ودافعت عن تعليم يكون محوره الطفل، ويهدف إلى التنمية المتكاملة لجميع جوانب شخصيته. لكن هذا «البرنامج التعليمى» لا يمكن فصله عن السياق التاريخى الاجتماعى الذى ظهر فى إطاره. فلقد مثلت الفلسفة التقدمية فى التربية، خلال النصف الأول من القرن العشرين، أداة رئيسية لاستخدام التعليم فى مواجهة المتطلبات المتنوعة التى فرضها التطور الصناعى والتكنولوجى الذى شهدته الرأسمالية الأمريكية خلال هذه الفترة. باختصار، فلقد تناولت البراجماتية التعليم على أنه أداة محورية لتحقيق «الحلم الأمريكى» على الصعيدين السياسى والاقتصادى.

وهذا هو نفسه سبب إخفاقها فى نهاية المطاف في تلبية الاحتياجات التعليمية للأطفال من الفئات الاجتماعية الدنيا، لأن حقائق التطور الرأسمالى فرضت حاجة ملحة لتوزيع الأهداف والتطلعات توزيعا غير متكافئ بين أطفال الفئات الاجتماعية المختلفة.

ومن المعروف أنه منذ عام ١٩٥٧ بدأت الولايات المتحدة فى تعديل كثير من برامجها التعليمية فيما أطلقت عليه «العودة إلى الأساسيات»، فلقد هزها التفوق الحضارى السوفيتى فى مجال الفضاء، الذى تسبب عنه هجوم واسع على كافة المبادئ البراجماتية، وممارساتها. وعاد الاهتمام مرة أخرى بالرياضيات والعلوم وأداء المعلم، وأدى هذا التغيير التربوى إلى ظهور فلسفات واتجاهات تربوية جديدة.

وهكذا بدأت الدعوة إلى مرحلة «مابعد الفلسفة البراجماتية» وظهر كثير من الأدبيات الناقدة للاتجاهات النظرية لهذه التربية وتطبيقاتها المختلفة. وبدا تناول أفكار الاتجاه البراجماتى بوصفها «تاريخاً» فى تطور الفكر التربوى هناك، تتم مناقشتها من منظورات نقدية متباينة.

وظهر فى هذا السياق اتجاه فكرى بدا فى إعادة كتابة تاريخ الفكر التربوى وتاريخ التعليم أطلق عليه اتجاه المراجعة أو التنقيح REVISIONISM من رؤى نقدية متباينة تنحاز للفقراء والطبقات الاجتماعية الدنيا، ومن رواد هذا الاتجاه «ديفيد تياك» و«چويل سبرنج» و«وولتر فينبرج» «كليرانس كارير» وغيرهم.

لكن كتاب «فلسفات تربوية معاصرة» يعرض الاتجاه البراجماتي كما أنه لا يزال فلسفة تربوية سائدة. وفى الكتب التى تصدر فى الولايات المتحدة الأمريكية نفسها، عن «فلسفة التربية»، وكذلك فى المؤتمرات العلمية والندوات والدوريات المتخصصة التى تصدر حديثا، قد لا نجد شيئا عن البراجماتية. من ناحية أخرى،فليس هناك فى كتب فلسفة التربية العربية، ما هو أسعد حظا من هذه الفلسفة، ويكاد العاملون فى حقل الفكر التربوى والتعليم يحفظون عن ظهر قلب كثيراً من أفكار هذه المدرسة الفكرية وأسماء أعلامها وتطبيقاتها.

وظاهرة طرح الفلسفة البراجماتية باعتبارها نظرية تربوية معاصرة، لا تزال تمارس نفوذها في مجال التعليم، أو أن فى جعبتها أفكاراً يمكن استثمارها هنا أو هناك، تنتشر انتشاراً واسعاً فى الكتابات العربية على وجه العموم. والأمر على هذا النحو -فى رأينا- لا يعدو أن يكون زيفا وجهدا عقيما يقوده جهل مقيم أو تعصب لئيم. ومن المهم هنا أيضاً أن نشير إلى أن واحداً من الاتجاهات التى ظهرت فى الولايات المتحدة الأمريكية نفسها، وفى كثير من المجتمعات الأوربية فى مرحلة «ما بعد الفلسفة البراجماتية»، انطلق من الفلسفة الماركسية، فظهرت كثير من المواقف الفكرية التى وجهت نقداً شديداً لواقع التعليم فى المجتمعات الرأسمالية، وتناولت المهام الملقاة على عاتق المعلمين والطلاب وأولياء الأمور من أجل تحرير التعليم وتحقيق المساواة والعدالة الاجتماعية فى التعليم والمجتمع، من أقطاب هذا الاتجاه مثلاً:

«ميدان سيراب» و«روجرديل» «چيوف ايسلاند» و«مادلين ماكدونالد» و«كيڤين هاريس» وغيرهم كثيرون.

كما ظهرت فى الغرب فلسفة تربوية وجودية، كان لها تأثير مهم خلال هذه الفترة، ومن أبرز رواد هذا الاتجاه «ماكسين جرين» بالولايات المتحدة الأمريكية.

كما أصبحت «الفلسفة التحليلية» فى مجال التربية من أبرز الفلسفات التى تعقد حولها الندوات والمؤتمرات العلمية نظراً لتبنى بعض كبار أساتذة فلسفة التربية وبعض قيادات الجمعيات والروابط العلمية أفكار هذا الاتجاه.

ومن المؤكد أن القارئ العربى -المتخصص وغير المتخصص على السواء- فى حاجة فكرية ملحة للإحاطة بمثل هذه التيارات الفلسفية أكثر من حاجته إلى قراءة صفحات معادة ومكررة تجاوزت مضمونها الظروف الحضارية فى مجتمعاتها الأصلية مثل الفلسفة البراجماتية.

٤- فلسفات تربوية أم علم اجتماع تربوى؟

الكتاب عنوانه «فلسفات تربوية معاصرة»، ويحدد المؤلف -كما رأينا- تعريفا محددا لفلسفة التربية. ولكننا نجد بين جنباته خروجاً على هذا التعريف، وأفكاراً ونظريات لا تمت بصلة وثيقة إلى فلسفة التربية.

ولعل الجزء الخاص عن «مدرسة فرانكفورت» الذى يتضمنه الفصل الثالث يعد مثالاً صارخاً «للفبركة» و«التشويه» الذى يعانى منه حقل التربية بوجه عام فى مصر، وفلسفة التربية على نحو خاص. فالباحث يتحدث فى البداية عن نبذة تاريخية لهذه المدرسة، ثم ينتقل فجأة (ص١٥١) لمناقشة علم الاجتماع الراديكالى بوجه عام

و«مشروع كاميلوت»، ثم بعض خصائص هذا العلم، ثم ينقل إلى القارئ مقارنة بين تناول الراديكاليين والوظيفيين للقضايا التربوية معتمداً فيها على دراسة عن: «علم اجتماع التربية .. كيف بدأ؟ وإلى أين؟» ويختم هذا الجزء بعرض سريع لآراء «فرانتز فانون» المتصلة بنقده لمحاكاة بلدان العالم الثالث للنموذج الغربى.

والمشكلة أن أستاذنا الكبير يعرض كل هذه الأفكار عرضاً سطحياً دون أى محاولة للتصنيف أو الكشف عن التمايزات المذهبية القائمة فيما بينها. فبعض أصحاب هذه النظريات قاموا بوضعها فى إطار علم اجتماع التربية مثل «بورديو» و«باسيرون»، وفى ضوء توجه نظرى محدد. فكان من الضرورى فى مثل هذا الطرح التمييز على سبيل المثال بيّن نظريتهما فى التعليم وإعادة إنتاج الثقافة الذى يحمل عنوان كتابيهما هذا المعنى، وبين الاتجاه الماركسى لدى «بولز» و«جنتز» فى التعليم وإعادة إنتاج علاقات القوى والسيطرة. وبعضه يمكن اعتباره تفسيراً ماركسيا جديداً يختلف جذريا عن الماركسية الكلاسيكية، ويسعى إلى تقديم فهم جديد للسيطرة السياسية والثقافية فى المجتمع الرأسمالى مثل نظرية «جرامشى» و«النظرية النقدية».

لكن الأستاذ لم يهتم بكل هذه التمايزات وغيرها، ولم يعن بتصنيف الأفكار المطروحة، رغم أنه من المعروف أن التصنيف أداة منطقية وفلسفية ضرورية، فجاء عرض هذه الأفكار ضعيفاً وسطحياً لا تكاد تفهم منه ما قدمه أصحاب هذه الأفكار فى الحقيقة.

ولابد من الإشارة إلى أن هناك كثيرا من المفكرين الذين اهتموا بتطوير مبادئ وآراء «النظرية النقدية» واستخدامها فى فهم الظاهرة التربوية بكل جنباتها، وبعض الكتابات عن هذه المحاولات متوفر بالعربية .. يتعين إذن، تقديم صورة صادقة للقارئ، المتخصص أو غير المتخصص، تعبير بجلاء عن آراء هذه المدرسة وإلا فقد تختلط القضايا وتتشوه ويهبط مستواها إلى الحد الذى تصبح فيه «النظرية النقدية» بلا رواد تربويين يعود لهم الفضل فى استخدام النظرية فى حقل التربية، وبلا أفكار متسقة منطقيا وتمثل أعلى مستوى من النقد الفلسفى والعلمى الموجه اليوم للتربية فى المجتمعات الرأسمالية.

وكنت أود فى الحقيقة أن أجد إجابة لسؤال ملح يغالب ذهنى بقوة:كيف يكون تقييم أستاذنا الكبير لأحد من المتقدمين للجنة ترقية الأساتذة المساعدين، ببحث فى فلسفة التربية ينطوى على جانب يماثل ما جاء به هذا الفصل فكراً وتنظيماً؟

٥- أهمية النقد الفلسفى والموقف الفكرى الواضح

ينطوى المفهوم الذى يقدمه لنا المؤلف -كما ذكرنا- عن «فلسفة التربية» على «المناقشة والتحليل والنقد»، لكن الغريب حقا أنه لم يبين لنا «موقفه الفلسفى» أو حتى «رأيه الشخصى» فى أى من الأفكار التى يطرحها فى كتابه. بل يلف علينا ويدور فى آخر الكتاب فيبرر غياب النقد بقوله: «ولما كان (الشرح) خطوة تسبق (النقد)، فقد انتهى الوقت المحدد، ونحن مازلنا فى أواخر مرحلة الشرح!» ثم يضيف أنه من ناحية أخرى، «فنحن نعى أن مهمتنا الحالية، هى مهمة تثقيف عام وليس إعداداً تخصصيا أكاديميا»!.

لكننا نعتقد أن هذا المبرر ضعيف، لأن

«التـثـقـيف العـام» ربما كـان أحـوج إلى النقد من «الإعداد التخصصى». لأن «غير المتخصص» بحاجة فعلية لإرشاده وإلقاء الضوء أمامه على جوانب القوة والضعف فى الأفكار، فى حين يكون «المتـخـصـص» بحكم تدريبـه على عـمليـات التـفلسف المختلفة، قادراً على اكتشاف «موقفه» من الأفكار المختلفة.

أما عن انتـهـاء «الوقت المحـدد» و«الحـد الورقى» فـعلى الأرجح أنه بدوره تبـريـر واه لا محل له فى عمل فلسفى.

إن طرح النظريات دون إعـمـال للعـقل النقدى فى شأنه، يكون بمثابة وضعنا أمام جسد بغير روح، وكأننا نحرم القارئ من مواجهة الحياة الفلسفية بكل ما فيها من جدل وتحليل ونقد.

٦- التـوفـيـق الفلسـفى واغـتـيـال الرؤى الوطنية

يضع الأسـتـاذ لنا فى خاتمة كـتـابه خطة للاستفادة من «كل» هذه النظريات مؤدها احتواء مزاياها والتوفيق بينها: حيث أن كلاً منـهـا كـان صـادقـا من حـيث زاوية رؤيتـه، «لكنه إن زعم وحده أنه الصـادق، خرج من دائرة الصدق» (ص٢٦٣).

ثم يستطرد فيقول: «ونحن ندهش حقا من ذلك الاستخفاف الذى نلمسه أحياناً فى هذا الذى يسمونه (توفيقا)، إنه ليس توفيقا بالمعنى الشائع المعروف، بين أطراف متنافرة، تريد التقارب والتوافق، بأن يتنازل كل طرف عن جزء من موقفه، وإنما نرى -من وجـهـة نظرنا- أنه من السذاجة الاستـمـرار على تلك النظرة الأحادية الجانب» (ص٢٦٣).

ونحن بدورنا -ومن وجـهـة نظرنا- نختلف مع الأستاذ،لأننا نعتقد أن آفة الفكر المصرى فى شتى جوانبه ربما تعود إلى فكرة «التـوفيق» هذه، التى لا تخرج عن كونها شعوراً بالعجز عن فهم اللحظة التـاريخـيـة الراهنة من منظورات متخصصة مختلفة، وتحليل مشكلاتها، وطرح رؤية فكرية تتناسب وظروفـهـا، تكون بمثابة «اقتراح ناقد» للتخلص من الميوعة الفكرية، والشعور بالنقص إزاء الآخر -الأجنبى طبعا- وأفكاره ونظرياته. ولذلك، ربما تكون فى حاجة إلى جيل من الأساتذة يحقق لنفسه «قطيعة فكرية» تقوم على أساس نقدى مع أوهام «أساتذة الأزمة» الذين حين فشلوا فى «التنظير» للواقع المصرى والعربى، يدعـوننا إلى استسهال الأمر والاستمرار الأزلى فى النقل والتوفيق. وفى اعتقادى أن النهضة المصرية لا تتحقق بغير ثورة فكرية على التراث العلمى الراهن بكل ما فيـه من رواسب الغرب وأوهام السلف. ولكن، لابد من التأكيد على أن هذه «الثورة الفكرية» يلزمـها، ومن الضرورى أن يسبقها إلمام «نقدى» شامل بكافة أشكال المنتجات الثقافية والذهنية للحضارة السائدة فى عالم اليوم.

ثالثاً:

أزمة فلسفة التربية فى مصر

بيت القصـيد فى هذه الورقة هو حالة الأزمـة التى تسـود «فلسـفـة التـربيـة» وتعطل نموها وازدهارها.

ومن المعروف أن «التفلسف» حول قضايا التـربيـة يعود إلى بدايات نشأة الفلسفة لدى الإغـريق. ولازلنا نتـدارس فى معاهدنا وجامعاتنا المعاصرة أفكاراً وتحليلات نقدية قدمـهـا سـقـراط أو أفلاطون عن عملية تنشئة الصغار وإعدادهم للمواطنة الصالحة.

لكن ظهور فلسـفـة التـربيـة بوصـفـهـا

تخصصا علمياً دقيقا لم يبدأ في جامعات الغرب إلا مع بدايات هذا القرن. هكذا أصبح لدينا، ولأول مرة في تاريخ التربية، مجال تدريبي علمي للمتخصصين في فلسفة التربية. وبدأت الأدبيات الأكاديمية المتعلقة بهذا الميدان في الظهور والانتشار. وافترض أصحاب هذا الحقل الناشئ أن مهمتهم الأساسية تكمن في استخدام أدوات الفلسفة المتخصصة في إلقاء الضوء على النظرية التربوية وسياساتها وممارساتها. واقتضى هذا الأمر، بطبيعة الحال تدريبا للمتخصصين في هذا المجال في أقسام الفلسفة للتمكن من محتواها ومناهجها، تلك التي زودت فلاسفة التربية بمصدر هام وأساسي لخلق قضايا ومشكلات وأفكار فلسفية.

وفي مصر، ومع إنشاء المعهد العالي للتربية سنة ١٩٢٩، بدأ تدريس فلسفة التربية ثم إنشاء قسم خاص لأصول التربية والذي يشير كما يقول الدكتور سعيد إسماعيل على إلى أنه اختصار لـ (الأصول الفلسفية والاجتماعية للتربية)(ص١٢) وربما احتوت مادة «التربية النظرية» التي تضمنها منهاج المعهد العالي للتربية، في بداية نشأته، كثيراً من الأفكار الفلسفية والأصولية بوجه عام.

ورغم مرور أكثر من نصف قرن على ظهور هذا التخصص الدقيق في الفكر التربوي المصري، إلا أننا نعتقد أن هذا المجال لم يحقق تقدما يذكر في تناول قضايا التعليم والآراء والتفسيرات المطروحة حوله وتحليلها ونقدها بمناهج فلسفية.

ولقد تبنى رواد المعهد العالي للتربية، وفي مقدمتهم إسماعيل القباني «الفلسفة البراجماتية» كإطار عام لحركتهم التربوية النقدية، التي سعوا من خلالها إلى إعادة تنظيم التعليم المصري، ونقل مبادئ هذه الفلسفة. وربما كانت الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية لفترة الثلاثينيات والأربعينيات التي ذاعت خلالها أفكار هؤلاء الرواد موائما إلى حد كبير لتحقيق هذا «الضياع» في التبعية الفكرية للغرب الرأسمالي.

لكن اللافت للنظر، أن الأجيال المتعاقبة من أساتذة فلسفة التربية،استمروا في إعادة إنتاج أفكار هذه الفلسفة كما لو كانوا لا يعرفون غيرها، وبنظرة إلى الفكر الإنساني على أنه لاشأن له بالتطورات الاجتماعية والسياسية. وربما لأن بعضهم لم يكن على دراية، أو يكاد، بقيمة وأهمية فلسفة التربية في وضع لبنات البنية الأساسية لنظام تعليمي يحقق التقدم الاجتماعي والحضاري للمجتمع المصري.

إنه لذو مغزى كبير أن نكون بصدد كتاب عن فلسفة التربية يصدر في سنة ١٩٩٥ لواحد من رواد التربية المعاصرين، تحتوي أكثر صفحاته على أفكار وآراء هذه الفلسفة التي سبق أن قدمها في أطروحته للماجستير في أوائل الستينيات كما يذكر في مقدمة كتابه.

وضاع في خضم هذا الاهتمام المفرط بالبراجماتية، دون سواها، وربما بموضوعات وقضايا فلسفية مستقاة في أصولها من مفكري الغرب، اتجاه فلاسفة التربية في مصر إلى تحليل قضايا التعليم بأدوات ومناهج فلسفية، وبنظرة متخصصة، ومن ثم، إرساء قاعدة علمية أصيلة لهذا التخصص.

إن مظاهر الأزمة التي تعاني منها «فلسفة التربية» في مصر والعالم العربي، تتلخص في غياب البحوث الفلسفية الأصيلة التي «تنظر» للواقع



التربوى فى ضوء ظروف المجتمع وطموحاته هنا وهناك. فالكتابات فى هذا التخصص «بالعربية» لا تعدو أن تكون مجرد ترجمات لبعض الكتب، قد لا ترقى فى بعض الأحوال، إلى مستوى العرض الجيد والمفيد للأفكار التربوية الغربية. ومن المؤكد، أننا لا نقصد «التعميم» الشامل على كل ما أنتجه الفكر المصرى والعربى فى هذا الشأن، فهناك بلا شك بعض من الكتابات التى خرجت على هذا الخط الفكرى، لكننا نتحدث هنا عن التيار الشائع فى أدبيات فلسفة التربية العربية.

وما يقدم فى مقررات فلسفة التربية بكليات التربية مجرد أفكار وتصورات وأطر لا تنتمى إلى عملية «التفلسف» بشئ يذكر، وتتفق جميعا فيما بينها فى أنها نتاج الفكر الغربى فى أغلبها. ولعل طريقة العرض والمحاضرات فى هذه الموضوعات يسودها التبسيط الزائد للأفكار المعروضة، و«التشويه» الناتج أحيانا عن عدم فهم «المتخصصين» أنفسهم لكثير فى فلسفات التربية الغربية. أما الطلاب فلا يجدون علاقة حميمة بين «النظريات» التى تطرح عليهم، وقضايا الواقع التربوى الذى يعيشونه ويدركونه جيدا، ومن ثم «يستخفون» بفلسفة التربية وأصولها، ويدركون فى أحسن الأحوال، أنها عبء نظرى عديم الجدوى فى عملية إعداد المعلم.

ومن مظاهر الأزمة أيضا، أن إعداد المتخصصين فى فلسفة التربية فى مصر، لا يراعى القواعد والمعايير التى يتطلبها تأسيس هذا الفرع العلمى على أساس أكاديمى راق. فنجد أن بعضاً من المتخصصين فى هذا الفرع هم ممن لم يحصلوا على درجة جامعية أولى فى الفلسفة، بل تخصصوا فى الجغرافيا أو الرياضيات أو التاريخ وسافروا بعد ذلك فى بعثات درسوا فيها الماجستير والدكتوراه فى فلسفة التربية.

علاوة على ذلك، ظلت بعض أقسام أصول التربية لسنوات طويلة، تتوارث كثيراً من القيود التى جعلت منها معاقل للتخلف الفكرى والتمييز السياسى والعقائدى بل والتمييز على أساس الجنس فى بعض المراحل، وحالت هذه القيود دون التحاق كثير من ذوى القدرات والكفاءات العلمية بأنشطة وأعمال هذه الأقسام.

وهذا الواقع المخزى يدعو إلى الحزن والتأمل، ويؤكد فى نفس الوقت الحاجة الملحة لإعادة النظر فى إعداد أعضاء هيئة التدريس بكليات التربية.

وإذا حاولنا تفسير مظاهر الأزمة هذه، فلابد أولاً أن نؤكد أن أزمة «فلسفة التربية» لا تنفك عن أزمة العلم التربوى بوجه عام، وأى محاولة للبحث عن الأسباب يجب أن تتجه بشكل أساسى إلى الأزمة الأعم. كما لابد أن يرسخ فى الأذهان ثانيا أن كثيراً من الباحثين والأساتذة المتخصصين فى العلوم التربوية المختلفة، يعملون بدأب وجد شديدين، من أجل فهم وتطوير واقع التعليم فى مصر. وهم إلى جانب ما يملكون من كفاءات تقنية للبحث العلمى بدرجات متميزة، يرفضون الاستسلام فى مواجهة «أزمة العلم التربوى» بوجه عام، ويعملون بإصرار على تجاوزها وتخطيها. لكنها «كفاية» و«حكمة» تنقصهما السلطة والنفوذ من أجل تسييدهما فى عالم البحث التربوى، واستخدامهما فى تأسيس علاقات انسانية بين أجيال العلماء وتيارات الفكر المتمايزة، تساعد على ازدهار البدائل والتوجهات الفكرية والنماذج والأدوات البحثية الجديدة

للخلاص من الأزمة.
بعض مظاهر أزمة العلم التربوى المصرى، وفى القلب منه «فلسفة التربية» تعود -فى اعتقادى- إلى سيطرة فئة ممن يلبسون مسوح «المفكرين» و«الفلاسفة» أو «العلماء» ويتسترون في المناصب التى يمارسون منها نفوذهم على أجيال الباحثين، يوجهون جهودهم إلى موضوعات ومناهج مزيفة وعميقة، فيعيدون إنتاج التخلف الفكرى والضياع التربوى ويؤسسون بذلك مدرسة الأساتذة «الموظفين» وكلهم فى الحقيقة أساتذة ضائعون، بل هم فى النهاية أعداء الفكر العلمى.
ولعل جانبا من أبرز جوانب القهر العلمى والأكاديمى الذى مورس لسنوات طويلة،يتعلق بالمعايير والقواعد المعلنة والضمنية التى تستخدم فى ترقيات أعضاء هيئة التدريس. لقد ظلت فئة قليلة من الأساتذة: مجموعة محدودة جدا، تسيطر على مملكة العلم والترقى، ويمارسون من هذا الموقع نفوذهم المطلق فى الحكم على الأعمال العلمية لكافة المشتغلين بالبحث التربوى والسيكولوچى فى إطار الجامعة المصرية.
وابتعدت المسألة عن كونها أحكاما علمية تخضع لقواعد عامة وتقاليد عريقة أو تراث واضح يمكن الاستناد إليه عند التقويم، وتحولت إلى سلطة لتكريم المرضى عنهم، وإهانة المغضوب عليهم. ولم تدرك هذه الفئة أنه حين يحصل بحث على تقدير أقل أو أكثر مما يستحق، أو حين يستبعد من نتاج الباحث دراسات فى صميم تخصصه، أو إذا رقى باحث لا يستحق، وأخفق زميله الذى يستحق الترقية، لم تدرك هذه الفئة من أصحاب النفوذ أنها ترسى بذلك أساساً صلبا ومتينا لتخلف البحث العلمى التربوى، وتؤسس تقاليداًمحزنة ومتهافتة، لكنها راسخة، للانتاج العلمى التربوى للأجيال المتعاقبة من أعضاء هيئة التدريس بكليات التربية. وربما لم يعنها سواء أكانت «أسسها» و«تقاليدها» تقود مسيرة الفكر التربوى الوطنى إلى الهاوية أولا، بل ظهر من هذه الفئة، من ينعى، بين الحين والآخر أزمة الفكر التربوى والبحث الناجم عنه مطالبا بالالتزام بمبادئ العلم وتقاليده!!
هذه السياسات وغيرها، عملت على تشجيع السطحية والشكلية العلفية، والجهل المطبق بعلاقات العلم التربوى ومهنة التعليم بالوعى الوطنى السياسى والاجتماعى والاقتصادى، أى بالمشاركة فى بناء وطن ديمقراطى حر يكفل حياة كريمة لكافة مواطنيه. وتم بذلك، زرع بذور مشوهة ومنقولة وعديمة الجدوى فى أذهان معلمى المستقبل وأساتذته، فكان الحصاد مراً: معلم مسكين أفقه السياسى مريض، وصدره العلمى ضيق، وما فى جعبته لتلاميذه قليل أو منعدم.
ومن المفارقات التى تستحق الالتفات وتبعث الحزن العميق فى نفوس المهمومين بمستقبل التربية فى مصر والعالم العربى أن تلقى المهمة العسيرة فى «التنظير» لواقع التعليم الوطنى ومستقبله على كاهل صغار الباحثين المثقل بأعباء الأساتذة أنفسهم فضلاً عن هموم هذا الزمان العاثر، بعد أن انسحب بعض «الكبار» أو أخفقوا فى الاضطلاع بهذه المهمة.
فى السطور الأخيرة من كتاب «فلسفات تربوية معاصرة» يقول أستاذنا:
«إننا بذلك لا نريد نسف ما ندعو إليه من أن (مالا يؤخذ كله لا يترك كله) وإنما نتخذ هذه النهاية، نقطة بداية لمسيرة أخرى ندعو إليها علماء التربية ومفكريها

ومنظريها، فنحن فى وطننا العربى فى حاجة إلى الخروج من دراسة هذه الفلسفات، واستقراء واقع الأمة، واستشراف مستقبلها، واستيعاب ماضيها وتراثها، بتوجه فلسفى تربوى يحمل بصمات هذه الأمة التى نعتز بالانتماء إليها، ونتطلع، ونسعى معا إلى أن تشرق الشمس من جديد».

ونسأل الأستاذ بدورنا: متى تشرق الشمس من جديد؟ وإذا كان جيل كبار الأساتذة، بما لدى بعضه من «تأسس فلسفى» فى المرحلة الجامعية الأولى و«التمهن التربوى» بعد ذلك، لم يترك أية بصمات على الطريق تفيد فى الاسترشاد بها «للتفلسف» حول واقع التربية المصرى والعربى، فكيف يمكن لجيل «مخذول» «منهك القوى» من جراء عوامل القهر العديدة التى مورست عليه من قوى سياسية واقتصادية، وفى داخل الأسرة التربوية نفسها، أن يحقق هذه المعجزة؟

لقد كان الأحرى بالأساتذة الذين امتلكوا كثيرا من أسباب الراحة الاجتماعية والنفوذ العلمى أن يضربوا المثال والقدوة -على الصعيد الأكاديمى- فيطرحوا الأفكار الفلسفية المستقلة حول مشكلات الواقع، واستشراف المستقبل.

ولابد فى هذا المقام أن يرسخ فى الأذهان، أن أزمة «فلسفة التربية» جزء من أزمة أعم وأشمل تغطى ليس العلم التربوى وحده، بل كافة مناحى الثقافة والمجتمع، وأن الخروج من براثن هذه الأزمة يحتم علينا أولاً -بوصفنا علميين متخصصين- تحرير أساتذة الجامعة من كافة القيود التى تعوق الحوار العقلانى الهادف والممارسة العلمية الحقة بين رجال الفكر والعلم كجزء لا يتجزء من عملية تحرير الانسان المصرى من كافة ألوان القهر والظلم. فى عبارة أخرى، يجب أن نسعى إلى تغيير الواقع الحالى داخل الجامعة وخارجها.

والواقع، أنه فى ضوء هذا المنظور، يبدو أن العلم التربوى والاجتماعى فى مصر والمنطقة العربية، يحتاج اليوم لتخليصه من مأزقه، وانتشاله من أزمته، ليس إلى «اسحق نيوتن» أو «البرت اينشتين»، ولا إلى «كارل ماركس»، إنما يحتاج إلى «فلاديمير لينين».

وعود على بدء، فإن نقطة البدء فى تحرير العلم لابد أن تكون عملا علميا بالمعنى الثورى، وعملا ثوريا بالمعنى العلمى، لأن طريق التقدم العلمى يبدأ بإسقاط منظومة اجتماعية تعمل موضوعيا على تأكيد تبعية العلم لمصالح القلة المهيمنة على هذه المنظومة -اجتماعيا وعلميا- وإقامة منظومة اجتماعية يعمل لها وبها القطاعات العريضة من الجماهير المحرومة.

مراجع :

١- عزت قرنى: «الإبداع الفلسفى وشروطه: نظرة إلى المحاولات واستشراف للمستقبل» فصول، مجلد (٦) عدد (٤) يوليو، أغسطس، سبتمبر ١٩٨٦، ص١١-٢٦.

٢- محمد نبيل نوفل: دراسات فى الفكر التربوى المعاصر، القاهرة، الأنجلو ١٩٨٥.

٣- SO, Jonas F. (Editor): Philosophy and Education, Eightieth -yearbook of the National Society for the Study of Education, Chicago NSSE, 1981.

ملف

ذهنية التحريم وذهنية التحرير

أ.د/ محمود أبو زيد إبراهيم

وعميد كلية التربية النوعية ببنها

إن مستقبل العلوم والتكنولوچيا ينبثق من أفكار وطريقة ترتيبنا لهذه الأفكار لكى نحدد مدى وكفاءة أى اكتشاف علمى، وما يرتبط به من التطبيقات التكنولوجية. ولذلك فقد اهتم "باتريك جونكل" بصياغة وتطوير علم جديد يطلق عليه علم تنظيم الأفكار Ideanomy فى منظومة لها قواعد وقوانين. ويعرف "جونكل" المهمة الأساسية لهذا العلم على أنها : الاكتشاف المتقدم لكل الأسس والأبعاد المستقبلية لكى نتمكن من معرفة بنية تلك الأسس والأبعاد مما يعطينا القدرة على استخدام كل الأفكار المكنة بالنسبة لأى موضوع أو مشكلة أوظاهرة أو أى احتمال.

ويعد التعليم وتطويره أحد المجالات الهامة التى تستحق أن تتعامل مع هذا المستقبل بشكل يحقق التوجه القومى للسياسة التعليمية الحالية التى تنشد التطوير وتمارسه فى إطار رؤية مستقبلية فقد كانت العلوم فى الماضى جهودا فردية إلى حد كبير، ومع تزايد تعقد هذه العلوم يوما بعد يوم والارتفاع الشديد فى أسعار المعدات أصبحت العلوم جهودا جماعية أكثر منها جهودا فردية وقد أصبحت العلوم اليوم جهودا دولية تستقطب جهود كلا من القطاعين الحكومى والخاص، وسوف ينمو هذا الاتجاه باستمرار وبشكل متزايد بالاشتراك مع آلات الذكاء إن هذا يعلن أن بسهولة البحث والاستقصاء العلمى سوف تزيد زيادة كبيرة وجوهرية فى القرن الواحد والعشرين أو كنتيجة لهذا فإن الدور الإنسانى لتحديد الاتجاهات سوف يصبح دقيقا وحرجا أكثر بكثير مما كان فى الماضى إن هذا يعنى أن عواقب وتبعات السياسة السابقة للتعليم أو الارتجالية سوف يؤدى إلى كوارث أكبر بكثير مما كان عليه الوضع فى الماضى.

فالسياسة الحالية يجب أن تقتفى أثر العلوم وتصنع التكنولوجيا التى تستحث وعينا وتحفزه . ويمكن تحديد تفاصيل هذه السياسة بأن نتصور كيف يمكن أن نصنع التكنولوجيا المعاصرة بحيث يكون لها استجابات مباشرة أكثر نحو عقولنا ، وتبدو هى نفسها أكثر وعيا وتستحث وعينا وتحفزه.

يجب أن تصبح تكنولوجيا الوعى هى المفتاح المعيارى للقياس التكنولوجى بنفس الطريقة التى يكون بها التأثير البيئى هو المفتاح المعيارى للقياس التكنولوجى.

ولكى نطبق الوعى التكنولوجى على القياس التكنولوجى يجب أن نسأل اسئلة مثل:

هل التكنولوجيا : -

(١) تقلل من الوقت بين الفكر والاستجابة؟

(٢) وهل تحسن توظيف المخ؟

(٣) وتنبه وتحفز الاستجابة الأخلاقية؟

(٤) وهل تتكامل مع علم وظائف الأعضاء؟

(٥) هل تشكل نفسها لكى يمكن تطبيقها بطريقة تسمح بنقل اللاوعى إلى الوعى بالنسبة للفرد والجماعة والنوع الأخير بين الأنواع المختلفة؟.

فاختيار الحيوان مثلا يخالف النقطة (٣) المشار إليها سابقا (والمتعلقة بالاستجابة الأخلاقية) حيث أن الحيوانات تستخدم حوالى ٦٠٪ من مجموع بحوثنا البيولوجية ويموت ٧٠ مليون حيوان فى كل عام ويمكن إن تستبدل التجارب الحيوانية عن طريق النمذجة باستخدام الكمبيوتر أو المنبهات ويتم لتنسيق أفضل للبحوث فى مقابل بنوك معلومات لكى نتجنب الازدواجية التى لا لزوم لها كما يتجنب أيضاً التحليل الكميائى واستخدام المزيد من اختبارات الخلايا وزرع الأنسجة والأنسجة الدقيقة وحتى زرع الخلية والتزايد المستمر فى استخدام هذه المناهج سوف يقلل بشدة من مثل هذه المذابح الحيوانية إن هذا سيكون استخداما أكثر وعيا لتكنولوجيا البحوث الطبية وتتجه سياستنا إلى استخدام هذا الاتجاه على قدر الامكان لأنه لا يرضى ضميران أحد من أن يجلس ليطيح برؤوس الفئران فى المعمل طوال اليوم ولو استمر التقدم فى عملية نزع السلاح واتجهنا نحو مناهج جديدة فإن ذلك سوف يفتح اتجاهات جديدة أمام العلوم ومن ثم فإن سياسة تكنولوجيا الوعى يمكن أن تلعب دورا أكثر مركزية وأهمّية.

وقد أصبح لدينا تكنولوجيا زراعية للأغراض الاقتصادية الزراعية وتكنولوجيا صناعية لأغراض الاقتصاديات الصناعية وتكنولوجيا معلومات لأغراض اقتصاديات المعلومات. وسوف يكون لدينا فيما بعد تكنولوجيا وعى من أجل أغراض اقتصاديات تكنولوجيا الوعى. ونحن نستطيع الآن أن نرى اليوم الذى يكون فيه كل من الزراعة والصناعة منظمة ذاتيا بنسبة ١٠٠ فى المائة لكى نتوجه للعقل باعتباره الجبهة الاقتصادية التالية.

يجب أن يكون تركيز الاهتمام على اختراع الأدوات اللازمة لجعل العقول أكثر سعادة وأكثر صحة وأن تتوصل إلى "معرفة نفسك الخاصة" وأن تعمل على خلق متصل أكثر سلاسة بين الوعى والتكنولوجيا بصفة عامة.

إن مثل هذا الترتيب على تكنولوجيا الوعى يحمل رغباتنا الواعية إلى عقلنا الواعى ولما كنا نريد أن - تكون

تكنولوجيتنا أكثر استجابة لفكرنا فإنه يمكن لوعينا أن يقدم لنا بعض النصائح الجيدة والمهمة.

إن عجلة المستقبل يمكن صنعها بالمنتج الحالى فى المركز ويمكن أن تبين لنا كل عثرة أو عرقلة داخل العجلة صورة مختلفة عن الطريقة التى يمكن أن يصمم بها المنتج لكى يبدو أكثر وعيا وذو استجابة أكثر لأفكارنا ويمكن أن يكون لكل فكرة جديدة ناتجة عثرات وعراقيل تحدد ما هى العناصر الجديدة التى تحتاجها لكى تكون متسقة من النسق الجديد.

وفى عجلة المستقبل التالية والتى تمثل شريط تسجيل فيديو كاسيت فإن التصميم الجديد سوف يشمل تنشيط الصوت وتجهيزه لكى تستطيع أن تخبره بما يجب عليه فعله. ويتضمن هذا أنه سوف يضاف إلى شريط الفيديو كاسيت في المستقبل جهاز التعرف على الصوت وميكروفيلم.

وقد يبحث شريط الفيديو كاسيت فى المستقبل عن برامج التليفزيون أو يبحث عن بعد فى بنوك المعلومات المرئية فى مقابل الاتصالات بالكمبيوتر ويقوم بتنسيق ما قمت بتخزينه على الكمبيوتر من قبل ولو كنا مهتمين بالدفع المباشر فى مواجهة اتصالات الكمبيوتر ونقل التمويل الالكترونى فإن ذلك يمكن عمله ويستطيع تسجيل الفيديو كاسيت أن يزود أيضاً ببرنامج كمبيوتر لتحليل أنماط وجهات نظرك ويقدم لك التوصيات اللازمة.

وتبين عجلة المستقبل السابقة التكنولوجيا الأكثر "وعيا" لشرائط تسجيل الفيديو كاسيت فى المستقبل.

وتعد السينكيتس نوعا أخرا من أنواع تدريبات تكنولوجيا الوعى وهى تشمل سلسلة من جلسات العصف الذهنى الجماعى لكى تجعل من المألوف غريبا ومن الغريب مألوفا، إن وجهة النظر المعدلة هذه التى ستكون لدى المشاركين فى تلك الجلسات تجعل النشاط اللاشعورى والإبداع والابتكار أكثر تقبلا.

وبالمثل يكون الأمر فى الأسلوب العلمى نحن نستطيع أن نستخدم تكنولوجيا أثناء خطوات الملاحظة وصياغة الفروض لكى ترشدنا بطريقة أكثر مباشرة إلى الأسئلة التى تحدد الروابط الأساسية بين الوعى والتكنولوجيا.

وطالما قدمت العلوم الثناء والتقدير لقيمة الاستبصار كما فعلت مع علوم الفيزياء والكمياء فإن منطق - الشعورية والتأملية الاستبطانية يمكن أن يتحسن أسلوب التحليل العلمى وبمدحه فيضاف إلى البحث - التقليدى ودائرة التطور.

لقد أصبح المجتمع شديد التعقيد على الناس ويوما بعد يوم تتزايد شدة وصرامة هذا التعقيد وليس لبيئتنا الاستجابة السريعة والمباشرة بالنسبة لعقولنا بالقدر المطلوب والضرورى اللازم لتبسيط الحياة - وتيسيرها وسوف يكون علينا أن نصنع تقدما تكنولوجيا فى هذا المجال لكى نختصر الكثير من الخطوات بين الفكر والأستجابة التكنولوجية وإذا لم نصمم تكنولوجيتنا بوعى يمكن أن نقلل من الخطوات بين الفكر والاستجابة فإن حياتنا سوف تصبح شديدة التعقيد بدرجة لا يمكن تحملها وتضع الأفراد تحت رحمة أنظمة أكبر وغير - شخصية ويشجعنا منهج تكنولوجيا الوعى على أن نتمتع بمزية قوة الحياة ونحن نتعامل مع هذا التعقيد ونسيطر عليه.

ونحن نعود الآن إلى فكرة استخدام تكنولوجيا عالمية لكى نساعد الوعى

واللاوعى على الاندماج معا والمطلوب هو خلق أحداث لجنسنا البشرى لكى يستجيب استجابة كلية.
ولم يصبح هذا ممكنا إلا حديثا فى التاريخ البشرى مع التوصل إلى تحقيق ميزة تكنولوجيا الاتصالات - العالمية ويمكن الآن أن تحدث تلك الأحداث التى تنبه وتستثير وعينا النوعى فى نفس الوقت تقريبا.
ولكن يوجد خطر أن تظهر شخصيات الكترونية هتلرية حيث يسيطر هتلر على عقول البعض ممن هم أكثر الناس تعليما من خلال الحشد الجماهيرى والحالات الشبيهة بالتنويم المغناطيس الجماهيرى ويقدم فيلم "أنصار الإرادة" برهانا ودليلا واضحا على هذا فهل تستطيع فنيات "العقل الجماهيرى" ان - تستخدم بطريقة مشابهة فى اندفاعنا نحو بسط وعينا ومده من خلال تصور تخيلى يسترشد بالكمبيوتر؟ نعم لو فقدنا الصحافة الحرة ونسينا أن نجعل تلك الأحداث نشطة وفعالة ولو نسى الأفراد أن يقوموا بعمل التوازن بين ذواتهم المتأملة وبين ذواتهم التكنولوجية باستخدام تدريبات تكنولوجيا الوعى. فإن أحداث تكنولوجيا الوعى العالمية تتجه نحو المثيرات العارضة لمساعدة الجنس البشرى على أن يصبح مهتما بنفسه ككل.
وقد يكون هنا اتفاق وجدانى عن المستقبل أن هذا الاتفاق لم يبدأ فى التماسك سوى الآن فقط وأنا اعتقد أنه عندما يتماسك تماما فأنه سوف يكون نظرة تكنولوجيا العقل وسوف نحتاج إلى صياغة الأحداث بطريقة متأنية وحصيفة وإرادية لكى نضع التصور النوعى مع بعضه البعض وهذا ما حدثت مع بعض الأحداث بالفعل.
وكان الحدث الأول هو النجاح الذى حققته السبوتنيك فتكون اتجاه فى اللاوعى بأن الكائنات البشرية قد وصلت إلى عمر جديد.
وكان الحدث الثانى هو رؤية الأرض من الفضاء فتكون اتجاه وجدانى فى اللاشعور بأن الكائنات ترى وتحب الكواكب ككل.
وكان الحدث الثالث هو الهبوط على القمر وتستطيع الإنسانية أن تفعل أى شئ لو وضعت فى عقلها أن تفعله. وكان الحدث الرابع هو الذوبان الذرى بالقرب من كيف فقد استطعنا تفجيره كله.
وقد بدأت هذه الأحداث عملية وضع وعينا ولا وعينا النوعى مع بعضه البعض.
وقد يكون لدى الكثير منا فكرة لا شعورية عن تلك الأفكار التى سبق ذكرها ولكن هذه الأحداث الأربعة - نستطيع فعل أى شىء لو وضعنا فى عقلنا أن نفعله وأننا يمكن أن نفجر هذا الكوكب كله وتنشر الأحداث - العالمية مثل مباريات كأس اتحاد الكرة العالمى أو أول مبارة لسباق الجرى حول الأرض التى تشمل أصواتا وصورا نوعية ذات دلالة عن طريق البث الضوئى فى العالم كله.
ويمكن أن يثيرنا صوت الطفل حديث الولادة أو صورة الأرض من الفضاء لكى نشارك بحرية وتلقائية فى مقابل الاتصالات العالمية بعيد المدى ذات النشاط الداخلى لتعزيز الروابط النوعية بين الثقافات المتضادة.
ويمكن أن يتم النقل الثقافى لتدريبات تكنولوجيا الوعى من خلال تنسيق القدرات عن طريق الكمبيوتر ويمكن صياغة ووضع التدريبات وأن يقوم بها الناس فى المواقف المختلفة والناس منتظمون بالفعل حول الاهتمام والمصلحة أكثر من الجغرافيا، على الرغم من الاتصال العلمى عن طريق الكمبيوتر



د. محمود أبوزيد

وهذا سيضيف مجموعة أوسع من الوسائط والوسائل مثل أعمال الحفر والفيديو والصوت إلى وسيلة الطباعة وهذا يخلق مثيرات أكثر للاستجابة اللاشعورية اللا إرادية للأحداث الإنسانية واسعة الانتشار.

وهنا لابد أن نتوقف أمام تلك التغيرات، وما يجب أن يصاحبها من ترتيبات تتعلق بالنظام التعليمي... حيث يجب أن يكون التعليم الأساسي ذو معنى في الإعداء للمواطنة بمفهومها الجديد، وما يتطلبه من اهتمام بسنوات الدراسة، ونوعية التعليم في تلك المرحلة الهامة، دون استثناءات للأناث أو أطفال المناطق الريفية. أما التطوير الذي يدأ في التعليم، فيجب أن يتم توسيعه بحيث يشمل تغيير ذهنية الطلاب وأويلاد الأمور، لكي يتحقق مبدأ الاختيار بطريقة صحيحة، مع زيادة الاهتمام بتطوير المناهج الدراسية، بما يتفق مع هذا الإصلاح، وبما يواكب المداخل غير التقليدية، مع الاهتمام بمدخل الإبداع الذي يتعامل مع عقلية الطالب بطريقة تتناسب والتطور الحادث في العلوم والتكنولوجيا.

أما أكثر السياسات التي يجب مراجعتها، فهي سياسة التعليم العالي التي وضعت منذ ٣٠ سنة عندما كان مستوى الانتظام في التعليم العالي للصفوة، وبنسبة ١٠٪ على الأكثر.. أما الآن فإن النسبة يجب أن تتضاعف بحيث تحقق إعداد المواطن القادر على التعامل مع متغيرات القرن الحادي والعشرين... وهنا لابد أن تبدأ المؤسسات غير الحكومية، والجمعيات والروابط العلمية لكي تكون بيوت خبرة، تتيح لمتخذي القرار أن يختاروا من بين البدائل التي تعرضها تلك المؤسسات بعد دراسة مستقبلية، تتعامل مع الواقع في إطار المستقبل وليس من خلال الماضي...

وهذا ما يدعونا أن نرفع شعار الديمقراطية الذي يتيح للجميع أن يعرض وجهة نظره، في إطار مشروع حضاري يسعى نحو تحقيق نهضة مصرنا العزيزة في ظل سياستها الحالية التي تجعل التعليم هو المشروع القومي لمصر حتى سنة ٢٠٠٠.

أما المعلم فيجب أن يكون أحد المحاور الهامة في التطوير، بحيث يجب أن نتجه بالنداء لكليات التربية أن تراجع أهدافها ومقرراتها، بما يتيح للجديد في العلم والتربية أن يكون هو الأساس في تطوير كليات إعداد المعلم ... وأن يسعى أعضاء هيئة التدريس لتقديم نماذج للتطوير، تعتمد على الإبداع والتعليم الذاتي والحوار، بما يساعد في تغيير الذهنية لدى الطالب المعلم، لأن "فاقد الشيء لا يعطيه". والباب مفترح أمام من يسعى نحو التطوير والتغيير في ظل السياسة الحالية لتطوير التعليم ... والأمر متروك للجرأة والجسارة من أجل تخطي العقبات التي تواجه كل ما هو جديد من تجارب إبداعية لتطوير كليات التربية. فلاشك أن هناك قوى من الشباب تعمل من أجل التجديد، لكي تساهم كليات التربية بصورة مباشرة أو غير مباشرة في إحداث التحولات الاجتماعية. ومن هنا نستنتج الأمرين الأتيين:

- يتحتم اليوم، أكثر مما كان في السابق أن نهتم اهتماما خاصاً في أي إصلاح تربوي بتحديد أهداف التنمية سواء كانت اجتماعية أو اقتصادية.
- إن النهوض بالمجتمع لا يمكن تصوره إلا مصحوبا بالتحديد في ميدان التربية والتعليم. وهذا صحيح بالنسبة لكل

المجتمعات مهما كان نوعها ومهما كانت الطريقة التى تريد أن تحقق بها مصيرها.
ولذلك تتعالى أصوات هنا وهناك فى التعليم وأساليبه: فمن الناس من ينتقد مضمونه لأنه غير مناسب لاحتياجات التلاميذ ومتخلف بالنسبة إلى تقدم العلوم وتطور المجتمع ولأنه مقطوع الصلة باهتمامات العصر ومن الناس من ينتقد الطرائق لأنها لا تأخذ بعين الاعتبار ما فى العمل التربوى من تعقد. ولا تستفيد من الخبرة المكتسبة فى ميدان البحث العلمى ولا تهدف إلى تكوين العقل وتنمية الشخصية.
كما إن هناك مسألة هى فى حد ذاتها موضع جدال ، وهذه المسألة المطروحة تتعلق بتحديد دور كل وسيلة من وسائل اكتساب المعرفة ونعنى بها المتحدث والكتابة (الكلمة والعلامة)، والصورة ولاشك أن للوسائل أثرها فى الطريقة المتبعة ويظهر أيضاً إلى حد ما فى المحتوى والمضمون.
فقد أخذ التعبير الشفوي يستعيد اليوم جزئيا المكانة التى تمتع بها فى الماضى قبل اختراع المطبعة. كأداة للتبليغ. وهناك عدة عوامل يمكن أن تفسر بها هذه الظاهرة. فوسائل التبليغ الجماهيرى توسع مجالها اليوم حتى أن قسطا وافرا من الاخبار يبلغ عن طريق المخاطبة ... والأمية لاتزال منتشرة فى مناطق شاسعة فى مصر والمهن التى يحصل فيها التفاهم عن طريق المخاطبة عوضا من أن يتناقص عددها قد أخذت على العكس تتزايد .. وأحياء التراث الشعبى المنقول بالرواية والسماع ، أصبح لدى الشعوب التى خضعت للاستعمار مدة طويلة وسيلة لإثبات الشخصية الوطنية التى كادت تمحى نتيجة لسطرة اللغات المستوردة المكتوبة.
كما أن استعادة التعبير الشفوى لمكانته السابقة لا يعنى أن التعبير الكتابى أخذ يتضاءل إذ نلاحظ من جهة أن عددا متزايد من الناس صاروا يستعملون الكتابة للتعبير عن أحاسيسهم وتبليغ مرادهم ، وذلك بفضل البرامج لمحو الأمية .
ومن جهة أخرى ، فإن التعبير الكتابى أداة لا يمكن الاستغناء عنها فى تدريس العلوم أو تنظيم المعلومات بطريقة يمكن الاستفادة منها على مدى الزمان، لكى تصبح فيما بعد مصدراً أو مرجعاً ، وأخيرا ، فإن التعبير الشفوى يستمد عناصره إلى حد بعيد من النصوص المكتوبة.
على أن التعبير الكتابى أكثر تعرضا للوقوع فى التجريد من التعبير الشفوى فالصورة التى نستشفها من خلال الأوراق المطبوعة تكاد تكون مجردة من عناصرها المحسوسة، وتكاد تتحول إلى مجموعة من الأفكار والرموز ، وكلنا نعرف مساوىء الثقافة المحصلة من المطبوعات. وهى ثقافة التى تعود المرء على أن ينظر إلى العالم من خلال الكتاب أو الجريدة ، وتعزله عن الواقع بحيث لا يستطيع أن يدركه على حقيقته.
ومهما يكن من أمر فإن التفريق القديم بين المهن الرفيعة التى يفترض فى صاحبها أن يكون مطلعاً على الآداب والفنون ، وبين المهن اليدوية التى لا يشترط فيها شىء من ذلك، هذا التفريق أخذ اليوم يزول . فهناك فعاليات عديدة تسلتزم من صاحبها أن تكون له ثقافة بأتم معنى الكلمة علما بأن الثقافة ليست مقصورة باستثناء بعض المهن الخاصة على الجانب اللغوى وحده.
لقد تضاعف اليوم عدد من يحتاج فى حياته المهنية إلى الاحتكاك بالوسط المادى

والتفاهم مع الوسط الاجتماعي. والفضل في ذلك يعود إلى تبسيط العلوم والتقنيات وتعميمها، فهؤلاء يحتاجون إلى مهارة أخرى غير المهارة اللغوية لأن التعليم التقني يستعين زيادة على الشرح الشفوي ، بوسائل أخرى كالعرض والتجريب والتطبيق كما أنه يستلزم من الإنسان إكتساب عادات وحركات خاصة وتعلم بعض الصنائع. ومن المهم أن نقر هنا بأن هذا النوع من التكوين يعد جزءاً ضرورياً لثقافة الإنسان الحديث ولا يقل أهمية عن التكوين التقليدي المتمثل في تعلم الآداب.

فلقد دخلت أساليب التمثيل البصري إلى كل مكان ، وتسربت إلى جميع ميادين الحياة المصرية ، ومن الملاحظ اليوم أن الصورة موجودة في مختلف المجالات الثقافية، أما كأداة للإعلام أو كوسيلة للبحث العلمي أو كعنصر للترفيه عن النفس.

لقد أصبحنا نعيش في عالم أخذت فيه وسائل الإعلام القوية تقرب البعيد وتحقق المنجزات وينبغي في مثل هذه الحالة أن يكون موقفنا هو عدم الانحياز للتعبير الكتابي.

ومن جهة أخرى فلا ينبغي أن نقتصر في عملنا التربوي على التعبير الشفوي والتوضيح بالصور وحدهما.

وعوضا عن ترجيح كفة الميزان لجانب دون آخر فمن الأفضل أن نبحث عن الفوائد التي يمكن أن تجنى من كل هذه الوسائل وأن نحدد بطريقة منهجية الظروف التي يمكن فيها أن نستعين بتلك الوسائل بصورة متكاملة.

إن المسألة تهم جميع أشكال التعليم ومستوياته ولكنها تهم بالدرجة الأولى الملايين من الناس الذين لا يعرفون القراءة والكتابة ونحن لا نقول بإنه ينبغي التخلي عن مشروع تعليم الجماهير الفقيرة التعبير الكتابي ولكن استخدام طريقة المكاملة والصورة في المناطق النائية وفي الجماعات التي تكلف حملات محو الأمية فيها نفقات باهظة أو تصادف عقبات بسبب قلة الإطارات وفقدان المعدات أن استخدامهما يعود بالفائدة الكبرى لأنهما يختصران الطريق أمام الإعلام والتثقيف فليس من المعقول في مثل هذه الحالة أن نستهين بهما والواقع أن دول كثيرة وقعت في مشكلة عقيمة في حملاتها لمحو الأمية فتارة نجدها نستعين بالوسائل السمعية البصرية الحديثة فتستغني عن تعليم القراءة والكتابة ونجدها تارة أخرى تقتصر على تعليم مبادىء القراءة والكتابة فتتنكر تماماً لهذه الوسائل التثقيفية المفيدة والحقيقة أن الوسائل السمعية البصرية تؤتي ثمارها بصورة مباشرة في مجال الإعلام والتنشيط الاجتماعي كما أنها تفتح الطريق للتوعية والتثقيف لأنها تدفع إلى التعليم وتنمي لدى الفرد الرغبة في الاستزادة من الطرائق الأخرى في التبليغ بما فيه التبليغ الكتابي.

إننا نوافق السيد المدير العام لليونسكو في رأيه بخصوص هذه المسألة إذ:

لا يجوز أن يصبح الايضاح بالصورة والتعبير بالكتابة على طرفي نقيض لأن التربية العصرية الصحيحة سواء كانت من مستوى تعليم حروف الهجاء أو من مستوى أخر بل حتى من مستوى التعليم العالي ، لا بدلها من أن تستفيد من الشرح بالكلام، والتعبير بالكتابة والإيضاح بالصورة للذين لا يعرفون القراءة والكتابة . ونحن لا نقول بإنه ينبغي التخلي عن مشروع تمكين

الجماهير الفقيرة من التعبير الكتابي ولكن استخدام طريقة المكالمة والصورة في المناطق النائية وفي الجهات التي تكلف حملات في محو الأمية فيها نفقات باهظة.

والمشكلة هي أن البرامج الدراسية لا تتكيف إلا بمنتهى الصعوبة مع متطلبات الواقع المحسوس كما تعيشه الأجيال الصاعدة بما فيه من قضايا معاصرة كالحروب الطاحنة والصراع الاجتماعي والتفرقة العنصرية والجوع وتلوث البيئة ، ووضعية الشباب وحالة المرأة وآمال الأقليات ويرى المربون أن هذا الفشل في التلاؤم له عدة مبررات ومن بينها أن المعطيات المتوفرة لديهم عن تلك القضايا غير كافية ، وإن المعدات الضرورية للتعليم غير متوفرة أيضاً.

والحقيقة إن هذا الفشل يدل على تخوف المربين من مواجهة القضايا المتعددة أو تهربهم منها . ولابد أخيراً من الاقرار بأن أمثال تلك القضايا لها علاقة بميادين علمية متعددة ولا يمكن ادراجها بسهولة في البرامج الدراسية لأن المواد فيها محددة بكيفية دقيقة.

ومن جهة أخرى فإن النفعيين يعتبرون أن نشر العلوم والتقنيات أحسن طريقة لبلوغ الأهداف ذات المنفعة إعاجلة يجعلهم يفرطون في البعد الثاني للعلم باعتباره الوسيلة المثلى للحصول على المزيد من المعرفة التي بها يصلح الإنسان أموره في جميع الميادين . بما في ذلك ميدان التطبيقات العلمية ذاتها. فالنزعة النفعية تجعل الإنسان والبيئة على طرفي نقيض . وتعتبر الطبيعة مسخرة لها يسيطر عليها كيفما يشاء عوضا من أن تخلق بينهما نوعا من الانسجام والتوازن.

إن البرامج الدراسية كثيرا ما تهمل التربية الاجتماعية التي يعره بها الإنسان قدرة في هذه الحياة كمنتج أو مستهلك فقط بل كمواطن قادر على المساهمة بطريقة ديمقراطية في الحياة الاجتماعية فبهذه التربية يعرف الإنسان أنه قادر كفرد أو كعضو في هيئة على أن ينفع المجتمع أو يضره.

وينبغي أخيراً أن نجعل الطفل بصيراً بأمور هذه الدنيا التي سوف يعيش فيها حتى يستطيع أن يحدد لنفسه منهجاً في الحياة.

إن الخبرة الفنية من حيث إبداع الأشكال ، والتمتع بالجمال تعد مع الخبرة العلمية ، الطريقة الثانية التي ندرك بها العالم في تجدده المستمر ، فمن الضروري أن ننمي لدى الفرد بالإضافة إلى القدرة على التفكير الواضح ملكة التخيل التي هي أساس الاختراع العلمي والإبداع الفني معا.

فالتربية التي تقتصر على تعليم ما هو في زعمها ، (وقائع موضوعية) حرصاً منها على (المعقولية)، وتهمل الميول الفنية مثل هذه التربية تقع على طرفي نقيض مع ما ذهب إليه العالم البير آينشتاين الذي قال: إن أجمل شيء يمكن أن يشعر به الإنسان هو التمتع بإسرار الحياة . وذلك الشعور هو الأساس لكل فن أصيل ولكل علم.

إن المربي لا يهمه أن ينجح التلميذ في نشاطه بقدر ما يهمه أن يخلق القابلية الفنية ، وينمي لديه الذوق فالأهم إذن هو تشجيع العاطفة المبدعة التي ترفع الإنسان إلى المستوى الأعلى . ومن هذه الناحية فإن ما درج عليه الناس من التمييز بين الفنون الجميلة والفنون الشعبية لا يبقى له أي معنى ويزول من تلقاء ذاته.

ومن المقومات الأساسية للشخصية،

الاهتمام بالجمال والقدرة على إدراكه وتذوقه على أن التربية الفنية يمكن بل يجب عليها أن تقوم بدور آخر لم يحظ إلى حد اليوم بالعناية الكافية فى العمل التربوى، ونعنى بذلك جعل التربية الفنية وسيلة للتجاوب مع البيئة الطبيعية والاجتماعية، وإدراكها على حقيقتها ،وتغييرها إذا اقتضى الأمر.

والحقيقة أن هناك اسئلة يمكن أن تثار: " كيف نرتبط مختلف فروع التعليم بعضها ببعض؟ وهل حددت العلاقات بين تعليم الشباب وتعليم الراشدين؟ وهل وضعت شروط الانتقال من مؤسسة تربوية إلى أخرى على اختلاف أنواعها وتفاوت مستوياتها ألا يشتمل النظام التربوى المقترح على مشاكل عويصة مستعصية؟.

هل توفر لكل فرد فرصة تدارك ما فاته حينما يشاء لاكتساب المعلومات التى تنقصه بحسب احتياجاته وإمكانياته العقلية؟.

هل يمكن الانخراط فى النظام التربوى فى أي مرحلة من مراحل العمر وهل يمكن للإنسان أن ينتسب إليه أو ينفصل عنه ما يشاء وأن ينخرط فيه ولو على كبر فى السن بناء على الخبرة الشخصية التى اكتسبها فى حياته الخاصة أو فى إطار مهنته ونذهب إلى أبعد من هذا لنقول بأن النظام التربوى حتى ولو كان قائماً على الأسس الديمقراطية من حيث الانخراط فى الدراسة لا يصدق عليه وصف الديمقراطية إذا كان فى جوهره غير ديمقراطى فقد يكون متفتحاً من جهة إلا أنه من جهة أخرى يربى الناشئة على التفكير الضيق وهو يحاول أن يهدم الحواجز الاجتماعية إلا أنه يعتبر المناهج الدراسية ويعرف منها مواد أساسية وهو يفتح أمام التعليم مجالات واسعة إلا أنه يسد أمامهم الطريق الصحيح إلى المعرفة.

إن التربية لا تكتسب الصيغة الديمقراطية إلا عند ما تتخلص مما رسخ فيها من مبادىء التربية القديمة وعندئذ يصبح العمل التربوى قائما على أساس الحوار المستمر فتتركز الجهود على توعية الفرد بقضايا الحياة إذ يجب أن نعلم الفرد كيف يتعلم من تلقاء ذاته بحيث يتحول بكلمة مختصرة من كائن منفعل إلى كائن فاعل ونشيط والتربية تصبح ديمقراطية عندما تسلك بالمتعلم طريق الرقى وتجعله يكتشف من تلقاء ذاته أفاقاً جديدة ويبدع فى عمله عوضا من أن يقتصر على الأخذ والتلقى."

إن المساواة فى حق التعليم تتطلب الاهتمام بالفروق الفردية بعد معرفة القابليات الخاصة بكل طالب وتكافؤ الفرص لا يعنى القضاء على الفروق الفردية بين جميع المتعلمين كما أنه لا يعنى المساس بالحريات الأساسية والكرامة الإنسانية أو استغلال السلطة الإدارية والعلمية بالإساءة إلى الفرد.

إن تكافؤ الفرص خلافاً لما اعتقده البعض ليس مقصود منه المساواة الشكلية القائمة على معاملة جميع الأفراد بنفس الطريقة بل المقصود منه هو تعليم كل فرد ما يناسبه بالطريقة والسرعة الملائمتين له.

على أن تمكين المتعلمين من ممارسة حقوقهم الديمقراطية فى مجال التربية يعنى أيضاً تمكينهم من ممارسة حقوقهم فى تسيير المؤسسة التى هم شركاء فيها ومن المساهمة فى تحديد السياسة التربوية أن هذه الحركة تتماشى تماماً مع نفس التيار القوى الذى ظهر على الصعيد السياسى والاقتصادى إلا أن ظهورها فى مجال التربية يثير مسألتين:

أولاً: يمكن أن نتساءل من يا ترى ينبغى أن يتمتع بحق توجيه التربية وتسييرها كمؤسسة اجتماعية؟ وعلى أى أساس نختارهم من بين المعلمين والمتعلمين والجهات الأخرى ممن له علاقة بالتربية؟ ولقد يكون من بينهم رجال التعليم وأولياء الأمور الطلبة والمتخصصون فى مختلف العلوم والمربون وعلماء النفس وأطباء الأطفال وممثلو مختلف الجمعيات ومنظمات الشباب والهيئات السياسية وغيرها.

ثانياً: ما هو على وجه التحديد مجال اختصاص هيئات التسيير الذاتى وما هى مهامها فمن جملة الأعمال التى يمكن أن تقوم بها تحديد الأهداف التربوية وإنشاء المؤسسات المدرسية وتنظمها وتمويليها وتوزيع الاعتمادات ووضع المناهج والنظر فى الطرائق والمناهج وتعيين المعلمين والأساتذة وصرف المرتبات ومنح القوانين المدرسية ومراقبة النتائج ولعله من الصعب أن يتكهن المرء فى الوقت الحاضر بمستقبل هذه الحركة الهادفة إلى تطبيق نظام التسيير الذاتى للمؤسسات رغم أن المحاولات التى تمت فى هذا المجال تستحق كل اهتمام خاصة بعد أن اتسع نطاقها فى كثير من الأقطار ولكننا نستطيع أن نؤكد بأن هذا الحركة سوف تتعزز حتى ولو كان البعض منا يعتقد تغيير البنيات العتيقة والقضاء على الأنظمة السائدة أمر خيالى ويستحيل تحقيقه فى العالم الذى نعيش فيه. وقد يقول البعض بأننا ركزنا الحديث فى هذا الجزء من تقريرنا على فشل الأنظمة التربوية وعيوبها وانحرافاتها وذهبنا فى ذلك مذهباً شططا ونحن نقر بأن الصورة التى رسمناها ربما كانت خيالية من العمل والأنصاف لأنها ناقصة وموجهة عن قصد نحو الانتقاد ولذلك فقد يكون من المفيد عرض جوانب أخرى من المسألة لكى تتعادل كفة الميزان.

على إنه لابد من الإشارة أننا لم نكن أبداً نريد فى هذا المقام أن نحذو حذو القاضى النزيه الذى يلازم جانب الحياة فقد حاولنا على العكس أن نساهم فى العمل البناء عن طريق الإشارة إلى جوانب النقص.

إن التربية خاضعة لما تخضع له جميع أعمال الإنسان عندما تمر عليها الأيام وتعبث بها يد الزمان فينبغى للتربية كى تبقى جسما حسيا قادراً على تلبية احتياجات الأفراد والمجتمعات النامية ولكى تحافظ على فاعليتها ونشاطها ألا ترضى بالحلول السهلة وألا تطمئن إلى الوضعية الراهنة بل يجب أن تعيد النظر باستمرار فى أهدافها وفى مناهجها وطرائقها .

هذه هى الوسيلة الوحيدة التى يمكن بواسطتها أن تكتسب تربية صبغة ديمقراطية مع العلم أن الديمقراطية مطلب عسير لا يتحقق بجهود المربين وحدهم.

لابد أولاً وقبل كل شىء من أن يكف الناس عما درجوا عليه مدة طويلة من الزمان بصورة مقصودة أو غير مقصودة من الخلط بين المساواة فى حق التعلم من جهة والمساواة فى فرص النجاح من جهة أخرى وكذلك بين فتح المجالات للتعلم من جهة وتحقيق الديمقراطية فى التربية من جهة أخرى.

وهكذا فإن تحقيق الديمقراطية فى مجال التربية ليس وهماً وخيالاً ولاشك أن الكمال لا يتوفر فى مثل هذه الديمقراطية لأن الكمال يكاد يكون من المستحيلات ولكن الديمقراطية التى



طه حسين

نريدها هى التى تتماشى مع مختويات الواقع وتقوم على أسس موضوعية وتصلح للتطبيق العملى وليست مستمدة من الأنظمة البيروقراطية أو التكنوقراطية وليست هبة من طرق الطبقة الحاكمة بل نريدها حية مبدعة تطويرية ولاشك أن تحقيقها يستلزم تغيير البنيات الاجتماعية والحد من الامتيازات التى أصبحت جزء من تراثنا الثقافى كما أنه يستلزم من جهة أخرى تعديل البنيات التربوية من أجل فتح مجال أوسع أمام المتعلمين.

– تحرير التربية والسيربها فى طريق التربية المستمرة

– توعية الطلبة بمشاكلهم وحقوقهم ومشاريعهم.

– القضاء على الأنظمة التربوية القائمة على السلطة وتعويضها بالمؤسسات القائمة على مبادىء الحكم الذاتى والمسئولية والحوار.

– تكوين رجال التعليم تكوينا تربويا مركزا على المعرفة واحترام الشخصية الإنسانية بمختلف جوانبها.

– الاستعاضة عن طريق الانتقاء بالتوجيه المدرسى.

– مشاركة الجهات المحتاجة إلى الإطارات فى وضع سياسة المؤسسات التربوية وفى تسييرها.

– إقرار مبدأ اللامركزية وتجريد العمل التربوى من الطابع البيروقراطى.

ملف

الإبداع وتعلُّم اللغات

د. أسماء غانم غيث
أستاذ مساعد بكلية التربية جامعة عين شمس

ارتبطت طرق التدريس وأساليبه، بل وعملية التعليم بنظريات علم النفس، فحين بلغت سيطرة تورنديك على نظريات التعلم ذروتها في الخمسينيات ظهرت اصطلاحات كالتعليم المبرمج والتعلم من أجل التمكن وتعديل السلوك على يد بلوم وهو ما يتضح في تدريس كل المواد الدراسية، بل وما يدور في أذهان كل المدرسين، وقد أفرزت هذه السيطرة للنظرية السلوكية عدة سمات تميزت بها عملية التعليم بصفة عامة وتعلم اللغات بصفة خاصة، وأهم هذه السمات مايلى:

* اختزال عملية التعلم إلى مجرد مثيرو استجابة.
* التركيز على المنتج التعليمى وليس على مايحدث من تعلم.

* التركيز على آداء وسلوك المتعلم،مجردا أو منفصلا عن عناصر العملية التعليمية.

* الاهتمام الشديد بمهارات التعلم المنفصلة عن بعضها والمنفصلة عن باقى عناصر التعلم.

* اختزال عملية التعليم إلى مهام وتحليلها وبالتالى تفتيت المهارة الواحدة إلى مهارات فرعية.
* احتساب المنتج النهائى للتعلم كمجموع لاتقان هذه المهارات الفرعية.. وقد أدى ذلك إلى:
اعتبار التفوق فى التحصيل وتذكر المعلومات قمة النجاح فى عملية التعلم.
ونتيجة لسيطرة هذا الموقف التقليدى أصبحت عملية التعلم مجرد آداءات مصطنعة لاتمت لحياة المتعلم ولاحاجات المجتمع بصلة.. وأصبح خريجوا الجامعة فى حاجة إلى إعادة تعليم أنفسهم واكتشاف قدراتهم التى لم تمتد إليها يد معلم. وأشير هنا إلى أهم قدرات المتعلم والتى لم يتناولها التعليم فى كل مراحله

وهى قدراته الإبداعية.
فكل طفل يولد. ولديه قدرات إبداعية كافية تنتظر الفرص الملائمة لتنميتها.. وهذه الطاقات لا يمكن تجزئتها وتفتيتها لأن الإنسان وحدة حية نامية لا نفصل فيها التفكير عن السلوك .
وهنا نأتى إلى تعلم اللغة والذى يمثل الاهتمام الرئيسى وموضوع الدراسة. ، فاللغة فى رأيى أكثر من مجموع المهارات التى يتعلمها التلميذ ويدرب عليها.. والمتعلمين أكثر من مجرد المتلقين للمعلومات أو الممارسين لآداءات منفصلة فى مواقف مصطنعة . فتعلم اللغة هو عملية تفاعل بين مجموعة من العناصر يستطيع من خلالها المتعلم أن يكون معنى لمايقرأ أو يسمع ويشكل فيها الفهم الايجابى عنصرا هاما. فالمتعلم حتى فى مرحلة الطفولة يستخدم معرفته السابقة وقدراته العقلية بالإضافة إلى مجموعة من الرموز يستخلصها من النص أو الحوار ليفسرها فى مضمونها.. وهنا تتفاعل عدة عوامل ثقافية واجتماعية واقتصادية وفردية مع المضمون اللغوى الذى يقرأه أو يسمعه المتعلم فيكون الناتج معنى لغوى يختلف من فردٍ لآخر.
إلا أن هناك رأى آخر يتبناه اللغويون التقليديون مؤداه أن المعنى ينقل إلى المتعلم من خلال تعلم قواعد ومفردات اللغة.. وفى هذا إشارة واضحة إلى سلبية المتعلم، فالمعنى- فى رأيى - لاينقل بل يبين المتعلم لنفسه من خلال تفاعله مع مايسمعه أو مايقرأه من فكر الآخرين وعملية بناء المعنى هى فى الواقع عملية تفاعل وتبادل فكرى ليس بين المتعلم ومجموعة رموز وقواعد لغوية - وإنما بينه وبين كاتب النص أو قائل الحديث فى إطار مايحمله كل منهما من خلفية .

والناتج بطبيعة الحال هو وجود جديد يكونه المتعلم لنفسه وهنا تصبح نظريات تعلم اللغة التقليدية مثل الطريقة السمعية الشفوية أو طريقة الاتصال أو طريقة القواعد والترجمة غير مجدية فى تعلم اللغة حيث تركز فى مضمونها على تعلم وترديد قواعد اللغة ومفرداتها أو تبادل الرسائل الشفهية والمكتوبة أو ترجمة بعض العبارات المنفصلة دون الالتفات إلى المتعلم وقدرته على فهم وتكوين معنى لمايسمع أو يقرأ، وبالتالى انصب اهتمام المدرسين والباحثين أيضاً على نواح سلوكية مصطنعة لا تؤدى إلى تعلم مثل:
أى المهارات تؤكد؟
أى المهارات تعلم أولا؟
ما أفضل الأساليب لتدريس مهارة ما؟
وكيف تعمل على تكامل المهارات.. مع أنها بطبيعتها غير منفصلة وفى رأيى فإن أغلب هذه المداخل لا تفيد فى تعلم اللغة الاجنبية فى مصر، ولنأخذ فى ذلك مثلا مدخل الاتصال الذى يتبع حاليا فى تدريس اللغة الانجليزية كلغة أجنبية فى المراحل قبل الجامعية بمصر.
يقوم هذا المدخل على فكرة أن اللغة وسيلة اتصال وأنها تستخدم لنقل الرسائل الشفهية والكتابة فى مواقف محددة، وأنها وسيلة يستعين بها الفرد على تحقيق حاجاته الاجتماعية والاقتصادية.. إلخ
وأعتقد أن هذا المفهوم يمكن أن يكون صحيحا فى مجتمعات محددة مثل:
* المجتمع الأمريكى والمجتمعات الأوروبية حيث تستخدم اللغة بالفعل كوسيلة للاتصال أو التعليم لأنها اللغة الأم.. وهنا تنشأ مشكلة الاتصال بالنسبة للأقليات حيث يحتاج أفرادها لتعلم اللغة من أجل البقاء، فهى ضرورة حيوية بالنسبة لهم..

وهنا يتعين عليهم وعلى أطفالهم أن يتعلموا مصطلحات وظيفية محددة مثل القبول أو الرفض لاقتراح المطالب المساعدة.. إلخ وهى أساليب تستخدم فى المطاعم والمحال والمدارس وهى ضرورية وحيوية بالنسبة لهذه الجماعات.

* مجموعة دول الكومنولث والتى استقلت عن انجلترا حيث تسود لغات محلية لاتستخدم فى التعليم أو المؤسسات الرسمية.. أما اللغة الرسمية التى تستخدم فى مؤسسات الدولة ومنها المدارس فهى الانجليزية. وهنا تبرز أهمية تعلم الانجليزية كلغة ثانية- كوسيلة اتصال وتعليم بهذه الدول.. ولذا فاتباع المدخل الاتصالى ملائم جدا..

أما فى مصر فالأمر مختلف تماما، فاللغة الرسمية هى العربية، ولغة التعليم هى أيضا العربية.. مما يستدعى إثارة عدة تساؤلات منها:

- هل تعلم اللغات الأجنبية- لإتقان مهارات منفصلة كالتحدث للتواصل خارج المدرسة؟

- هل نعلم اللغة ليحفظ التلاميذ مجموعة من المفردات والاصطلاحات التى تستخدم للتواصل فى مواقف حياتية وهو ما يتسق مع المستوى الأول من تصنيف بلوم- أي التذكر؟- ولا يخفى أن هذا هو محور تعليم اللغات فى كل مدارسنا بمراحلها وأنواعها.

- إذا سلمنا بأهمية تصنيف بلوم وتدرجنا إلى مستويات التركيب والتحليل والتطبيق والتقويم، هل نجد سؤالا واحداً يمثل هذه المستويات فى امتحان اللغة الانجليزية في كل المراحل وحتى الثانوية العامة؟

- هل يقدم المستوى الأول (المعرفة) بمعناها الشامل أم يقدم معلومات لاجدوى منها ولا ترقى إلى مفهوم المعرفة الذى يعنى القراءة والبحث وتوظيف المعلومات للتأويل والنقد وهو مايتصل بالتراكم الكمى لا الكيفى.

هذه التساؤلات توضح أن ثمة تغيير جذرى قد أصبح يمثل ضرورة ملحة.. وهذا التغيير- فى اعتقادى- يجب أن يبدأ ببحث جدوى أن نصب فكر كل التلاميذ بلااستثناء فى وعاء واحد وهل هذا يمكن تحقيقه- مع الأخذ فى الاعتبار أن هناك فروقا فردية وأن هناك قدرات إبداعية كامنة فى كل متعلم؟

إذن مادور اللغات الأجنبية فى مصر ولماذا نعلمها وللإجابة عن هذا التساؤل يكفى أن ندرك أن العالم قد أصبح قرية صغيرة لا يمكن أن يخفى مايدور فى أحد جوانبها عن بقية أجزائها.. وهذا يولد تحديات ثقافية وفكرية واجتماعية واقتصادية تفرض نفسها على مجتمعنا المصرى.. وهنا نجد أنفسنا كمصريين فى حاجة إلى تعلم اللغات الأخرى بهدفين:

أولا: التعرف على ثقافات الشعوب الأخرى بهدف مواكبة الأحداث المتلاحقة والإطلاع على المعلومات المتزايدة والتغيرات التكنولوجية.

ثانيا: نقد وتنقية كل ما تفرضه علينا طبيعة العصر من تحديات ثقافية وعلمية وحضارية، ليس فقط بهدف الاختيار الواعى بل بهدف الإسهام فى تقدم الحضارة حتى لا نكون تابعين ولكن من منطلق الندية.. وفى هذا الصدد فليس هناك لغة أم ولغة أجنبية ولغة ثانية، فهذه التصنيفات تقف عائقا فى طريق الوعى والفهم، وهى عناصر أساسية للفكر.

وفى ضوء هذين الهدفين فإننا لانحتاج لتعلم اللغة الأجنبية بمنطق الرفاهية بل كبديل حضارى وحيد ومن خلال وعى وفكر عميق وبهدف الإسهام الحقيقى فى

صنع التقدم.
تدور الدراسة حول محورين أساسيين:
المحور الأول: هوالوعى وتنميته من خلال تعلم اللغة، فالطالب المصرى فى مراحل التعليم قبل الجامعى، بل وفى معظم الأحيان فى التعليم الجامعى، يدرس المقررات بهدف النجاح فى اختبار نهاية الفصل أو نهاية العام الدراسى.. وهذه الاختبارات هى السيف المسلط على رقاب الطلاب وهى التى تحدد- وهو الأخطر - طبيعة عملية التعلم السائدة فى حجرات الدراسة، فكل ما يدور بالفصول هو ببساطة محاولة إكساب الطلاب مهارة الإجابة عن الأسئلة الامتحانية والتى أصبحت من أهم متطلبات العملية التعليمية والتى أصبحت مفرغة من مضمونها الاجتماعى والثقافى، بل إنها لا تلقى أى ضوء على شخصية المتعلم وقدراته الإبداعية.. وهنا تجد انفصالا حادا بين مايدور داخل حجرات الدراسة ومتطلبات الحياة.. فالطالب خارج المدرسة يحتاج لأن يعيش حياته بوعى، أى يحتاج لأن يفهم ويؤول ويتفاعل مع الأحداث وكل مايحيط به فى البيئة المحلية وفى العالم.
وهذا الوعى لا يخلفه هذا النوع من التعلم الزائف الذى يهدف إلى التذكر وإتقان مهارات غير مجدية لا ترقى لمستوى الحياة، فالتعلم المثمر هو الذى يستمد عناصره من الحياة ويوثق صلة التلميذ بها فينشط ويفسر ويؤول وينقد ويسعى لإيجاد صيغ جديدة للحياة.
هناك أيضا بعد اجتماعى هام يسود الفصل الدراسى يتمثل فى المناخ التسلطى الذى يلعب فيه المدرس الدور الأوحد فهو المصدر الوحيد للمعرفة- إن جاز أن نسمى مايقدم بمعارف فهى مجموعة من المعلومات تلقن من أجل التذكر والاستعداد للامتحان، ومايقدمه المدرس يجب أن يتذكره التلميذ وإذا سمح له بالفهم والتفسير فمن خلال وجهة نظر الكاتب والمدرس.. وهنا يدرك التلميذ ببساطة أن هناك حقيقة واحدة غير قابلة للنقاش ولا داعى للفهم أو التفسير أو النقد .. وإنما كل الأمور تقبل على علاتها... وهذا المناخ يؤدى إلى حقيقتين أساسيتين:
أولا: أزدياد الهوة بين واقع المدرسة المصرية المتخلف عن العصر(فى التعلم من أجل التذكر) وعن طبيعة نمو التلاميذ فى إطار الوقع السريع للتقدم الثقافى والفنى والاجتماعى ومايتضمنه من متغيرات أقوى تأثيرا فى تكوين وعى التلاميذ لأنها ألصق بهم عما يدور داخل المدرسة.
ثانيا: إعداد عقل فارغ كصفحة بيضاء مهيأ تماما لتلقى وتبنى أى فكر متطرف قد يعرض عليه فى صورة حوار ويتطلب منه التأويل والفهم والتفسير والإقناع والامتناع، وهو مايحتاجه نموه العقلي، ولم يمارسه بالمدرسة، فحين تسنح الفرصة . لذلك يبدأ فى خوضها ولو من باب التعرف على هذا الوضع الجديد وهنا تبدأ الكارثة.
إذن فالفهم والوعى والتأويل وماتتطلبه هذه المفاهيم من أساليب ديمقراطية كالمناقشة والحوار وإبداء الرأى والنقد هى عناصر أساسية - للتعلم بشكل عام وتعلم اللغات بشكل خاص.. فالقارئ المبدع الذى يفهم ويعكس مايفكر فيه أثناء قراءته.. ويعنى ذلك أنه يعى ما يقرأ، بل ويقرر استراتيجات أخرى تعينه على الفهم والنقد وإعادة صياغة مايقرأ فى إطار مضمون إنسانى.
المحور الثانى لهذه الدراسة تبنى المدخل الإبداعى فى بناء المعنى وبناء المعنى لا



د. أسماء غيث

يمثل مهارة معينة وإنما يتمثل في قدرة الفرد على التفكير الإبداعي والتفكير الناقد والتي لا يمكن اختزالها إلى مهارات ، هذه القدرات تتسم بالمرونة والقدرة على التكيف وتدعيم السلوك وكذلك تغيير استراتيجيات التعلم في ضوء رؤية مستقبلية- منها الفهم والنقد واتخاذ القرار .. أما اتقان المهارة كهدف فينطوى على الثبات والجمود واتباع أساليب يحددها المعلم من قبل للوصول إلى هدف محدد وهو إتقان جانب سلوكى أو تحصيلى عن طريق التكرار والتدريب والاستخدام الاتوماتيكى في مواقف لاحقة، فلا مجال للوعى أو الفهم في اللغة، لأن المتعلم لا يمثل أكثر من متلق للمعلومات، فبينما ينمو المذهب التقليدى إلى اكتساب هذا المتعلم للمهارات والمهارات الفرعية واستخدامها بطريقة روتينية في قراءته لأى نص يتجه المدخل الإبداعى إلى تأكيد أهمية القارئ النشط الذى يبنى المعنى الخاص من خلال التكامل بين معرفته الحالية والمعرفة الجديدة من خلال استراتيجيات مرنة تنظم وتعدل من عملية التعلم، وبغض النظر عن سن المتعلم وقدراته يمكن أن تجرى عملية القراءة بهدف بناء المعنى .. أما ما يمكن أن يتغير مع الوقت فهو مدى صقل خبرة القارئ في تفسيره لمايقرأ وأيضاً ما يقدم المدرس من مساعدة للتعلم.

ولذا فإنه ليست هناك مهارات عامة أو فرعية محددة مسبقا ولكن هناك استراتيجيات يتبعها المتعلم ويعدلها وفقا لرؤيته التى يحددها في ضوء ما يقرأ أو يسمع وطبقا للهدف الذى يحدده لنفسه بمساعدة المدرس.

ونتيجة لذلك تنمو قدرة المتعلم تدريجيا على إدارة الموقف واكتشاف نقاط القوة والضعف في استجاباته وقدرته على بناء الموقف ، وبالتالى على تعديل استراتيجياته.

وأود أن أوضح في هذا المقام أن تنمية قدرة المتعلم على بناء المعنى لا تعنى بأى حال التركيز على القراءة دون غيرها.. فاللغة بهذا المفهوم لا تقسم إلى مهارات جامدة منفصلة كما كان سائدا في ضوء المفهوم التقليدى، وإنما هى فكر يقوى مع المتعلم في مضمون ثقافى اجتماعى معرفى يسمو بعقل المتعلم وخبراته إلى إنتاج المعرفة وليس تلقيها وهو الهدف الحقيقى للتعلم يحتاج المتعلم لاتباع استراتيجية مختلفة لا تملى على جميع المتعلمين وإنما يتبعها بنفسه وهى « استراتيجية تكوين المعنى » وتتضمن ثلاث مراحل هى:

أولا:قبل القراءة

* ماهدفى في قراءة هذا النص؟
* هل يشكل الموضوع أهمية بالنسبة لى؟
* ما الأفكار التى أتوقعها من خلال هذا العنوان؟
* ماذا أتوقع أن أصل إليا بعد قراءة هذا النص؟

ثانيا: أثناء القراءة:

* ما الأفكار الرئيسية لهذا النص؟
* ما التفاصيل المتعلقة بكل فكرة ؟
* هل يعرض الكاتب أفكاره في سياق منطقى؟
* هل هناك تناقض في الأفكار ؟
* ما البراهين التى يقدمها الكاتب للبرهنة على صحة مايقدم من أفكار ؟
* هل هناك تناقض بين الواقع وأفكار الكاتب؟
* هل أتفق مع الكاتب أم أختلف معه؟ ولماذا؟
* ما الأدلة التى تؤيد رأيى (من

القراءات- الخبرات السابقة- المعرفة السابقة- الأفكار المستقبلية-المشاعر - الهدف والتوقعات..)
* ما رؤيتي لهذا الموضع؟

• ثالثا: بعد القراءة:
* هل يشكل ما أكتبه معني جديدا لما اقرأ؟ ما الجديد فيما أكتب.
* إذا لم يكن في مقدوري كتابة أي شئ حول هذا الموضوع فلماذا.
* ما الأفكار التي يمكن أن أكتبها بعد هذا الموضوع؟

وتمثل المرحلة الأولى تحديدا لأهداف المتعلم وتوقعاته- أما المرحلة الثانية فتتضمن تحليلا للأفكار وسياقها وكشف التناقض بين الواقع والمادة المقروءة أو بينها وبين أفكار ورؤية المتعلم وتحديد استجابته وقدرته على إدارة حوار بين أفكاره وماحوله. ثم تأتي المرحلة الثالثة التي تمثل منتج التعلم والمعنى الجديد وتجاوزه للنص... ويمكن تبسيط أسئلة المراحل الثلاث بحيث تتلاءم وقدرات المتعلم في المراحل الأولى أو المتوسطة في التعلم.

واللغة بهذا المفهوم لا يمكن تقسيمها إلى لغة أجنبية ولغة ثانية ولغة أم.. فالفكر ينمو في كل الثقافات وهناك عملية تفاعل تؤدي إلى التأثير والتأثر والإسهام في نمو وتنقية الفكر في وعاء لغوي.. ولذا فعملية الترجمة الواعية والناقدة لما يدور حول المتعلم تصبح لها أهمية قصوى.

أود أيضاً أن أؤكد أنني كباحثة لست ضد التذكر، ولكن السؤال هنا هو أي تذكر؟ ولماذا التذكر؟.. وهو سؤال يحتاج لأن يجيب عنه كل من يسهم في عملية التعليم وأيضاً التعلم.. فمن واقع مفهوم أشمل وأعمق للتعليم يجب أن يسهم المتعلمون أيضاً في الإجابة عنه.. وهو مايحتاج لدراسة لاحقة.

ولذلك فإني أرى أن المتعلم.. كنتيجة لرؤيته ولهدفه الخاص من التعلم ولخبراته في الحياة- يمر بخبرة ناتجها فكرة ومعنى جديدين يكونهما المتعلم..

دعاة الإسلام السعودى

(١) الإمام عبد العزيز بن باز

هــل نحن جميعــا كفـــار؟

د . محمد أبو الاسعاد

حياته :

ارتبط مولد الإمام عبد العزيز بن باز بمولد أخطر تجارب الإسلام السياسى فى القرن العشرين، ففى عام ١٩١٢ ولد عبد العزيز بن باز فى مدينة الرياض وفى نفس العام بدأت تجربة جماعة أخوان الهجر الوهابية حيث تكونت لأول مرة فى هذا القرن ميليشيات دينية مسلحة قام على أكتافها بناء الملك السعود وفرض المذهب الوهابى وكان أحد "متطوعى" هذه الجماعة الذين يقومون على تعليم العقيدة الوهابية واحداً من أسرة بن باز وهو الشيخ عبد المحسن بن باز، ومن ثم يمكن القول بأن الإمام عبد العزيز بن باز نشأ فى أسرة شديدة التعصب للمذهب الوهابى الذى تعتمدهَ الدولة السعودية عقيدة لها.

ثم جاءت تربية بن باز وتعليمه لتؤكد على صياغته صياغة دينية وهابية شديدة التعصب، فبعد أن حفظ القرآن فى الكتاب وهو عبارة عن حجرة من الطين ملحقة بالمسجد إذ لم تكن السعودية حتى ذلك الحين تعرف المدارس كما أنها لم تكن تعرف الجامعات ولذلك فقد التحق بن باز بحلقات التدريس فى المساجد فدرس علوم اللغة العربية ثم تتلمذ على شيوخ الوهابية فى العلوم الشرعية فدرس الحديث والفقه والتفسير وقرأ فتاوى ابن تيميه وتفسير ابن كثير وصحيح مسلم ونحو ذلك من الكتب المعتمدة لدى الوهابية مثل جامع العلوم والحكم ورياض الصالحين وفتح المجيد.

وإبان دراسته أصيب بمرض الرمد الذى انتهى به إلى العمى وفقد النظر وهو دون العشرين من عمره فلم تكن السعودية حتى ذلك الحين تعرف الطب والمستشفيات إلا عن طريق البعثات الطبية التى كانت ترسلها مصر فى

موسم الحج أو التى تلحقها بالتكية المصرية فى أراضى الحجاز.
ومن ثم خرج الشيخ عبد العزيز بن باز إلى الحياة العملية وهو فى نحو الخامسة والعشرين من عمره أعمى كفيف البصر لا يحمل فى رأسه من معارف الدنيا سوى ما قرأه من كتب الوهابية وما تعلمه من مبادئها الدينية.
واشتغل الشيخ عبد العزيز بن باز بالقضاء حيث أن القضاء فى السعودية هو قضاء شرعى لا يشترط فيمن يشغل مناصبه إلا أن يكون عارفاً بفقه الوهابية ومن ثم تولى الشيخ بن باز قضاء مدينة الخرج لمدة تصل إلى ١٤ سنة انتقل بعدها للعمل فى مجال التدريس فاشتغل مدرساً بالمعهد العلمى بالرياض ثم بكلية الشريعة حيث تولى تدريس الفقه والتوحيد والحديث لنحو ٨ سنوات نقل بعدها إلى الجامعة الإسلامية في المدينة فقضى بها ١٤ سنة ما بين نائباً لرئيس الجامعة ثم رئيساً لها حتى عينه الملك فيصل فى عام ١٩٧٤ فى منصب الرئيس العام لإدارات البحوث العلمية والافتاء والدعوة والإرشاد برتبة وزير.
ومنذ ذلك الحين أصبح الإمام عبد العزيز بن باز على حد تعبير ترجمته السعودية - مفتى العصر وفقيه هذا الزمان ليس داخل المملكة السعودية فحسب بل فى كافة أرجاء العالم الإسلامى وأينما وجد مسلم على ظهر البسيطة.
فمنصب الإفتاء والدعوة يعتبر من أرفع المناصب فى المؤسسة الدينية السعودية والتى تتخذها الدولة مصدراً لشرعيتها وتأكيد حكمها ورجال الدين فى السعودية تحولوا منذ ثلاثينيات هذا القرن إلى مجرد موظفين مدنيين يتقاضون أجورهم من الدولة ومن ثم أصبح نشاطهم محكوماً بنظم وأهداف الدولة فهيئة الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر وكذلك إدارة البحوث والافتاء والدعوة وأيضاً مراقبة تعليم البنات وكذا مراقبة المساجد والأوقاف وهيئة كبار العلماء جميعها هيئات دينية خاصة لسلطان الدولة ومهمتها تأكيد شرعيتها بتجسيد المبادئ الوهابية وإظهار الحكام السعوديين باعتبارهم حماة الإسلام.
وقد أهل هذا المنصب الدينى الرفيع داخل المؤسسة الدينية السعودية الإمام عبد العزيز بن باز لكى يلعب دوراً هاماً على الصعيدين الداخلى والخارجى.. فعلى الصعيد الداخلى فى المملكة السعودية أصبح بن باز هو الشخصية الدينية الأولى فهو رئيس إدارات البحوث العلمية والإفتاء والدعوة والإرشاد ثم هو عضو هيئة كبار العلماء ورئيس اللجنة الدائمة للبحوث العلمية والإفتاء فى هيئة كبار العلماء كما أنه عضو المجلس الأعلى للجامعات الإسلامية فى المدينة وعضو الهيئة العليا للدعوة الإسلامية بالمملكة.
وهو على الصعيد الخارجى رئيس المجلس التأسيسى لرابطة العالم الإسلامى ويرأس جميع الإدارات والهيئات التابعة لهذه المنظمة فهو رئيس المجلس الأعلى للمساجد ورئيس المجمع الفقهى الإسلامى بمكة وعضو الهيئة العليا للدعوة الإسلامية وعضو المجلس الاستشارى للشباب الإسلامى وعضو الصندوق الدائم للتربية الشبابية.
وقد أتاح له ذلك أن يلعب دوراً مؤثراً على الصعيد العالمى فتولى سماحته رئاسة العديد من المؤتمرات العالمية الإسلامية، ويسر له ذلك سبل الاتصال بالكثير من الدعاة ورجال وزعماء التجمعات الإسلامية والشخصيات البارزة فى حقل الدعوة الإسلامية وقضايا المسلمين فى

كل أنحاء العالم، وهو خلال ذلك لا يألوا جهداً فى تتبع أحوال المسلمين وملاحظة شئونهم فى جميع البلدان الإسلامية وتتبع أخبار الدعوة والدعاة ليعنى بشئونها وشئونهم ويعمل على تذليل ما قد يعترض طريق الدعوة من عقبات أو عراقيل فى كل مكان.

ولذلك فقد منحته الدولة السعودية جائزة الملك فيصل لخدمة الإسلام عن عام ١٩٨٠. وذلك لدعمه لحركات الجهاد الإسلامى فى كل بقاع العالم لكن الشيخ تبرع بهذه الجائزة التى تبلغ قيمتها ثلاثة أرباع مليون جنيه لإحدى الجمعيات الإسلامية فى السعودية، فلم يكن الشيخ بحاجة إلى القيمة المادية لهذه الجائزة فهو يحيا فى رغد وبحبوحة من العيش إذ تتعدى نفقاته اليومية على موائد الطعام فقط الألفى جنيه يومياً فالشيخ يتصف بالكرم العربى الأصيل وينفق على موائد الطعام له ولأهل بيته وضيوفه ما يربو على (٦٠ ألف جنيه) فى الشهر الواحد.

رابطة العالم الإسلامى

ولكى تتعرف على الدور الذى يلعبه الإمام عبد العزيز بن باز على الصعيد الإسلامى والذى يمتد تأثيره إلى مصر بدرجة ملحوظة لا يمكن أن تخطئها العين حيث يسود تيار الإسلام السعودى فى عالم النشر والصحافة والإعلام وفى كثير من المدارس والمساجد والجامعات بل وفى مختلف أوجه الحياة المصرية من حجاب المرأة والبنوك الإسلامية وأسلمة النقابات المهنية.. إلى آخر ذلك مما يمتد تأثيره إلى جماعات الإرهاب والتطرف الدينى.

لكى نتعرف على بعض أبعاد دور الإمام عبد العزيز بن باز هذا علينا أن نلقى نظرة على رابطة العالم الإسلامى التى يترأسها منذ عام ١٩٧٤، وهذه الرابطة ترجع نشأتها إلى عام ١٩٦٢ تطبيقاً لمبادئ الأمير فيصل ولى العهد السعودى آنذاك فإثر توليه السلطة الفعلية برئاسته للوزارة فى عام ١٩٦٢ أعلن برنامجه الذى أعده آنذاك بعناية لمواجهة خطر القومية العربية والزعامة الناصرية وتضمن هذا البرنامج مجموعة من المبادئ الدينية غايتها توظيف الإسلام توظيفا سياسياً لخدمة العرش السعودى وحمايته، تنص البرامج على توجيه عناية أكبر للدين وأن يكون لفقهائها وعلمائها دوراً إيجابياً فعالاً وأن يوجه اهتماما خاصاً لنشر دعوة الإسلام والزود عنه قولاً وعملاً.

ولذلك فقد تم عقد مؤتمر إسلامى فى مكة فى عام ١٩٦٢ حضره نحو (٦٠) شخصية من علماء الدين وقادة الرأى والفكر فى العالم الإسلامى كان من بينهم الشيخ بن باز وابن العثيمين وابن فواز من السعودية وأبو الحسن الندوى أنصار الشيخ حسين مخلوف والشيخ متولى الشعراوى من مصر وأسفر هذا الإجتماع عن تأسيس رابطة العالم الإسلامى للدفاع عن الإسلام والتصدى للأيديولوجيات التى تتعارض مع الإسلام واتخذت مكة مقراً للرابطة التى تولى رئاستها الشيخ عبد العزيز بن باز ورصدت لها الحكومة السعودية مبالغ مالية كبيرة ظلت تتزايد عاماً بعد آخر كما تكون لها جهاز إدارى ومالى وتفرع عنها مجموعة من التنظيمات الأخرى مثل المجلس الأعلى للمساجد الذى يشترك فى عضويته من مصر الشيخ جاد الحق شيخ الأزهر وأصبح للرابطة فروع فى مختلف قارات العالم.

وبالرغم من أن رابطة العالم الإسلامى

قامت كمنظمة دينية إلا أنها وجهت اهتمامها للمسائل السياسية فقامت بأنشطة متعددة بهدف تكوين رأى عام إسلامى فى مختلف القضايا والموضوعات السياسية ساعدت على تجسيد المبادئ الوهابية التى تتفق مع أهداف العرش السعودى وإظهار حكام السعودية باعتبارهم حماة الإسلام ومن ثم تأكيد شرعية هذا النظام وتبرير سياساته.

وقد ساعد الإمام بن باز ورابطة العالم الإسلامى على القيام بمهامها السياسية ما أصابته السعودية من ثروات هائلة من جراء ارتفاع أسعار القئ الجيولوجى المعروف بالبترول، فبعد حرب ١٩٧٣ ارتفع سعر برميل البترول من ٣ دولارات عام ١٩٧٢ إلى ٣٤ دولاراً عام ١٩٨٢، كما ارتفع إنتاج السعودية من ٣ مليون برميل يومياً إلى ١٠ مليون برميل، ومن ثم ارتفع دخل السعودية من نحو ٣ مليارات دولار فى عام ١٩٧٢ إلى أكثر من ١٢٠ مليار دولار فى عام ١٩٨٢. أى بزيادة قدرها ٤٠٠٠٪ فى عشر سنوات وهو ما لم يحدث لأى بلد فى التاريخ الاقتصادى.

وكان من الطبيعى أن يخصص جزءاً من هذه الثروة البترولية الهائلة وعائداتها الضخمة لتوظيف الإسلام عالميا لخدمة النظام السياسى السعودى، ومن ثم أصبح تحت يد الشيخ عبد العزيز بن باز مبالغ مالية طائلة استخدمها فى تصدير الفكر الوهابى والتبشير بالنموذج السعودى إلى مختلف أنحاء العالم الإسلامى وفى مقدمتها مصر التى طالها من ذلك الشئ الكثير فانتشر الفكر الوهابى فى ربوع مصر المختلفة وأصبح النموذج السعودى هو حلم المصريين المغيبين عن جوهر الإسلام وحقائق العصر.

ويكفى أن نلقى نظرة على أنشطة وميزانية رابطة العالم الإسلامى لندرك خطورة الدور الذى تقوم به فقد تضمنت ميزانيتها لعام ١٩٩٢ نحو ٥٥ مليون ريال سعودى صرف منها نحو ٢ مليون ريال إعانات للمدارس الإسلامية و٥,٥ مليون ريال إعانات للجمعيات الإسلامية و١٢ مليون ريال نفقات دعاة و٩ مليون ريال إعانة مساجد و٤ مليون ريال لتحفيظ القرآن و٣,٥ مليون ريال نفقات معيشية هذا بالإضافة إلى إعانات الصحافة الإسلامية ونفقات المطبوعات الدينية والسياسية وغيرها من الأنشطة التى تضمنتها ميزانية رابطة العالم الإسلامى.

وقد قامت الرابطة بعقد المؤتمرات وتوجيه الحملات الإعلانية والدعائية ونشر المطبوعات حول قضايا سياسية مثل قضايا أفغانستان والفلبين والبوسنة والهرسك كما نشرت موضوعات عن الشريعة الإسلامية والجهاد الإسلامى وعنيت عناية خاصة بنشر مؤلفات سيد قطب وأبو الأعلى المودودى وعبد القادر عودة وعنيت أيضاً بنشر كتب فقهاء الوهابية من أمثال إبن تيمية وابن حنبل وابن القيم وابن عبد الوهاب، وتصدت أيضاً لعرض موقف العقيدة الوهابية من قضايا مؤتمر السكان وشرب الدخان وحلق اللحى وتقصير الثياب وزيارة القبور ونحوها من المؤلفات التى تجسد مبادئ الوهابية ونشرت أيضاً مؤلفات بعض دعاة الإسلام السعودى فى مصر مثل القرضاوى والجندى وأبو جريشه وهى مؤلفات تؤكد على الزعامة السعودية للعالم الإسلامى وتسهم بدرجة كبيرة فى صياغة فريق من المصريين يؤمنون إيماناً يقينيا مطلقاً بأنهم أدوات لإرادة الله ومن ثم تنشأ من بينهم جماعات من غلاة الوهابية تمارس العنف وتشيع الإرهاب على أرض مصر..

فتاوى الإمام بن باز:

وللإمام بن باز مؤلفات وفتاوى في مختلف أمور الدين والدنيا يمكننا أن نصنفها إلى ثلاثة أنواع من الفتاوى هي الفتاوى الاجتماعية.. والفتاوى السياسية.. ثم الفتاوى العلمية.

وبالنسبة للفتاوى الاجتماعية فهي تتسم بالجمود والشدة والحدية في أبسط أمور الحياة الإنسانية بحيث تأخذ بتلابيب المسلم وتطارده باستمرار وتحيل حياته إلى جحيم وترفع عليه حد التكفير في كل كبيرة أو صغيرة من أمور الحياة الاجتماعية. فأولئك المسلمون الذين شاع بينهم نوع من الاحتفالات الدينية كالاحتفال بمولد الرسول عليه السلام والاحتفال بليلة النصف من شعبان أو بليلة الإسراء والمعراج هم خارجون على الإسلام.. وأولئك المسلمون الذين تعودوا على زيارة قبور أولياء الله الصالحين والصلاة في مساجدهم والتوسل بالأنبياء والأولياء هم مشركون بالله.. وأولئك المسلمون الذين يستخدمون التصوير ويسمحون به أو يزينون بيوتهم بلوحه وتماثيله فهم عبدة أوثان.. وأولئك الرجال الذين شاع بينهم حلق اللحية هم عاصون للرسول عليه السلام وخارجون على سنته وهديه.. إن أولئك الذين يرخون أثوابهم حتى كعوبهم ولا يلتزمون تعاليم الوهابية بألا يتعدى الثوب منتصف الساق فسوف تكون كعوبهم في نار جهنم..وأولئك الذين يحددون نسلهم أملاً في حياة أفضل لهم ولأبنائهم هم كفار مخالفين لشرع الله.. وأولئك الذين لا يلتزمون العمل بسنة النبي في كل كبيرة وصغيرة من مأكل وملبس ومسلك أصبحوا كفاراً وأولئك الذين يدعون إلى الاشتراكية وهم أصحاب دعوات باطلة ونعرات جاهلية.. أما أولئك الذين يسمعون الموسيقى ويقبلون على المعاني فقد ارتكبوا إثما عظيما وفحشاً شديداً وسوف يصب الآنك (الرصاص المصهور) في آذانهم يوم القيامة.

أما دعاة تحرر المرأة فهم في نظر الإمام الأعظم خارجون على الشرع الذي منع سفور المرأة والخروج من بيتها، وألزم الشرع النساء بالتزام الحجاب بحيث لا يظهر من المرأة شئ على الإطلاق حتى كفها أو قدميها أو وجهها أو عينيها لأن جميع أجزاء المرأة عورة حتى ظفرها كما قال الإمام ابن تيمية وحتى عينها التي ترى بها لأن العين من مراكز الشهوة كما قال الإمام ابن القيم، كما ألزم الشرع المرأة بأن تستقر في بيتها ولا تخرج للعمل لما يؤدي إليه ذلك من اختلاط بالرجال وانحطاط للأخلاق ومخالفة لشرع الله.

بيد أنه من طريف فتاوى الإمام الأعظم بن باز تلك الفتوى الخاصة بمخالطة الرجال للخادمات من غير المسلمات، فقد كثر في المجتمع السعودي بعد الغني الفاحش الذي أصابة من تدفق القئ الجيولوجي استخدامهم الخادمات من غير المسلمات من بلاد جنوب شرق آسيا وهي بحكم وجودها في المنزل تختلط برجاله ولذلك.. فقد أفتى الإمام الأعظم بأنه لا حرج من مخالطة الخادمة غير المسلمة، لكن يجب ألا يعاملها مستخدموها معاملة المسلمة بل عليهم أن يبغضوها لما في وجودها من الأضرار الكثيرة (؟!!).

أما الفتاوى السياسية للإمام الأعظم بن باز فقد دارت حول قضايا الحاكمية والقومية والشورى والحرية والجهاد واتسمت جميعها بالجحود وبرفض كل قيم ومبادئ ومفاهيم الحضارة الحديثة والفكر السياسي المعاصر.



ففي قضية الحاكمية التي يؤسس عليها ابن باز كغيره من الوهابيين فكرهم السياسي فإن بن باز يرفع شعار الحاكمية لله لأن الحكم بغير ما أنزل الله هو حكم الجاهلية ومن ثم فتحكيم بعض الدول الإسلامية للقوانين الوضعية وإدارة ظهرها لشرع الله هو كفر بيّن من الراعي والرعية، وكل من زعم أن حكم غير الله أحسن من حكم الله أو أن هدى غير رسول الله أحسن من هديه عليه السلام فهو كافر ومن حكّم شريعة غير شريعة محمد فهو كافر ضال ومن ثم فالواجب على جميع المسلمين أن يحكّموا شريعة الله وأن يتركوا التحاكم إلى القوانين الوضعية.

وفي ضوء ذلك يرى الإمام الأعظم أن دعاوى العروبة والقومية هي دعوات مشبوهة ترجع إلى وضع العروبة مكان الإسلام وإحلال الروابط القومية محل الأخوة الإسلامية وهي نداءات باطلة ونعرات جاهلية يجب أن يقضى عليها ولا يجوز أن تبقى أبداً.

أما الحكم بالشورى الذي نص عليه القرآن فقد وضع له الإمام بن باز كثيراً من القيود التي تفرغه من مضمونه الإسلامي والديمقراطي وأول هذه القيود هي عدم جواز الشورى إذا كان النص صريحاً من كتاب الله وسنة رسوله عليه السلام فلا تشاور.. وإنما تكون الشورى فيما قد يعصى من المسائل التي تبدو للحاكم أو الجماعة.. وثاني هذه القيود هي أن الشورى لا تكون إلا لأهل الحل والعقد من أهل العلم والبصيرة ومن أعيان الناس العارفين بأحوال المجتمع والدين.. أما أن تكون الشورى لكل من هب ودب من الجهال والملاحدة فهو أمر مخالف للشرع ولذلك فشرط الشورى هي أن تنحصر في أهل الحل والعقد من أهل الكفاية والاستقامة والأمانة والمعرفة وأن تكون فيما لم يرد فيه نص صريح من كتب الله وسنة رسوله.

أما مسألة حريات الانسان فليس لها مكان في فكر الإمام الوهابي فأنصار ثقافة الغرب الملحد الكافر العلماني لا حرية لهم في التعبير عن أفكارهم ولا مجال لهم في التعليم أو الإعلام أو الثقافة أو العلم إذ يجب حماية الإسلام والمسلمين من فتنتهم وضلالهم بوضع التعليم والإعلام والعلم والثقافة تحت الرقابة الدينية.

أما مسألة الجهاد والدعوة إلى الإسلام التي يفرد لها الإمام الوهابي اهتماماً خاصاً في فكره السياسي يجعلها أحد أركان الدين ومؤسسات العقيدة إذ يذهب إلى أن المسلم الذي لا يلتزم جهاد أعداء الإسلام ودعوة الكفار إلى الإيمان يفقد إسلامه لأن الجهاد والدعوة هي جزء من العقيدة الإسلامية وفرض كفاية على المسلمين، لا يجوز لهم أن يتخلفوا عنه إلا بعذر شرعي لأن الجهاد في سبيل الله من أعظم الفرائض في الشريعة الإسلامية.

لكن هل ينصرف مفهوم الجهاد بالدرجة الأولى إلى المسلم العاصي أم إلى الكافر الذي لا يؤمن بالإسلام على الإطلاق وينكره إنكاراً تاماً ؟!

يجيب إمامنا الأعظم على هذه الاشكالية إبان أزمة الخليج ١٩٩٠ مؤكداً أن قتال صدام حسين وجنده من العراقيين المسلمين هو جهاد في سبيل الله بل إنه أهم جهاد وأعظمه وأفضله.. أما استعانة السعودية في ذلك بالقوات الأمريكية والأجنبية المتعددة الجنسيات فهو جائز شرعاً بل واجب محتم عند الضرورة سواء كان المستعان به يهودياً أو نصرانياً أو وثنياً وذلك استناداً إلى سابقة استعانة الرسول الكريم بكفار قبيلة خزاعة في فتح مكة (؟!!)

أما بالنسبة للفتاوى العلمية فقد خرج علينا سماحة الإمام عبد العزيز بن باز الرئيس العام لإدارات البحوث العلمية والإفتاء والدعوة والارشاد فى المملكة السعودية فى عام ١٩٧٦ بفتوى دينية مؤداها:

"إن القول بأن الشمس ثابتة وأن الأرض دائرة هو قول شنيع ومنكر ومن قال بدوران الأرض وعدم جريان الشمس فقد كفر وضل ويجب أن يستتاب فإن تاب وإلا قتل كافراً مرتداً ويكون ماله فيئا لبيت مال المسلمين".

وقد نشرت الرئاسة العامة لإدارات البحوث العلمية والافتاء والدعوة والإرشاد بالرياض بالمملكة العربية السعودية فى عام ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م كتابا من تأليف رئيسها سماحة الشيخ عبد العزيز بن باز جمع فيه الأدلة النقلية والحسية على جريان الشمس والقمر وسكون الأرض استناداً إلى ثلاثة مصادر هى القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة ثم التراث الإسلامى فى كتب السلف من أئمة الفكر الوهابى.

وقال الشيخ بن باز إن آيات القرآن جميعها وكذلك الأحاديث النبوية تجمع على جريان الشمس وأنه على ذلك أيضاً أجمعت آراء علماء الإسلام المعتمدين من أمثال شيخ الإسلام ابن تيمية وتلميذيه الجليلين ابن كثير وابن القيم الذين أجمعوا على القول بجريان الشمس والقمر وثبوت الأرض.

ثم أضاف الإمام بن باز إلي ذلك قوله.. بأنه كان من جملة الناس الذين شاهدوا بعيونهم وأبصارهم سير الشمس وجريانها فى مطالعها ومغاربها قبل أن يذهب بصره ويفقد نور عينيه وهو دون العشرين من عمره.. **وأكد على أن علمه يؤكد أن الشمس سقفها ليس كروياً كما يزعم كثير من علماء الهيئة وإنما هو قبة ذات قوائم تحملها الملائكة وهو فوق العالم مما يلى رؤوس الناس وأنه لو كانت الشمس ثابتة لما كان هناك فصول أربعة ولكان الزمان فى كل بلد واحد لا يختلف.**

ثم مضى ابن باز قائلا إن كثيراً من مدرسى علوم الفلك ذهبوا إلى القول بثبوت الشمس وأنها غير جارية وهذا القول كفر وضلال وتكذيب للكتاب والسنة فلا يجوز للمسلم أن يقول بأن الشمس ثابتة بوجه من الوجوه لأن ذلك مصادم للآيات القرآنية والسنة النبوية فإن الله أخبر فى كتابه الكريم فى آيات كثيرة أن الشمس جارية ولم يقل فى موضع واحد أنها ثابتة كما أخبر رسوله صلى الله عليه وسلم أنها جارية فالذى يقول إن الشمس ثابتة لا جارية مكذب لله تكذيباً صريحاً معترضاً عليه ومكذب أيضاً لما يشاهده الناس بأبصارهم فقد اجتمع فى هذا الأمر العظيم النقل والفطرةوشاهد العيان فكيف لا يكون مثل هذا كافراً. **ثم مضى الإمام ابن باز قائلا إن آيات القرآن وكذلك الأحاديث النبوية قد أجمعت على ثبوت الأرض وعلى ذلك أيضاً أجمعت آراء علماء الإسلام المعتمدين، ومن ثم يرى ابن باز أنه لو أن الأرض تتحرك لكان يجب أن يبقى الانسان على مكانه لا يمكنه الوصول إلى حيث يريد لذلك فالقول بهذه المعلومات الطبيعية وتدريسها للتلاميذ على أنها حقائق ثابتة مع أنها فروض طبيعية يؤدى إلى أن يتذرع بها أولئك التلاميذ على الإلحاد حتى أصبح كثير من المسلمين يعتقدون أن مثل هذا الأمر هو من المسلمات العلمية.**

ويرى فضيلة الإمام السعودى أن دوران الأرض هو خلاف الأدلة النقلية والحسية وأنه لو كانت الأرض كما يزعمون تدور

لكانت البلدان والأشجار والأنهار لا قرار لها ولشاهد الناس البلدان المغربية في المشرق والبلدان المشرقية في المغرب ولتغيرت القبلة على الناس لأن دوران الأرض يقتضي تغيير الجهات بالنسبة للبلدان والقارات هذا إلى أنه لو كانت الأرض تدور فعلاً لأحس الناسبحركة كما يحسون بحركة الباخرة والطائرة وغيرها من المركوبات الضخمة.

وأنكر الإمام السعودى أن يكون لإجماع علماء الفلك على هذه النظرية أى حجية على ما يخالف كتاب الله وسنة نبيه الأمين، ثم تناول سماحته مسألة العلاقة بين الدين والعلم وهي من الإشكاليات الهامة التى تحتاج إلى بحث ورأى واجتهاد وذهب فضيلته إلى القول بأن بعض النظريات الحديثة تنافى ما عرض له الكتاب بالإثبات أو النفى ولذا وجب أن يقف المسلمون منها موقف الإيمان بهدى القرآن الذى لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه تنزيل من حكيم فيقبلون ما أثبته وينفون ما نفاه.

وأكد الإمام بن باز أن المسائل الفلكية المنصوص عليها فى القرآن أو السنة من جملة المسائل الشرعية التي يجب على المسلمين أن يؤمنوا فيها بما دل عليه كتاب الله عز وجل وسنة رسوله صلى الله عليه وسلم وأن لا يحيدوا عن ذلك من أجل آراء الفلكيين أو غيرهم بل يجب عليهم أن يعارضوا آراء الفلكيين فيما دل عليه الكتاب والسنة فما وافق الشرع من آرائهم قبل وما خالفه رد عليهم تطبيقاً لقوله تعالى "فإن تنازعتم فى شئ فردوه إلى الله ورسوله"، والرد يكون بالرجوع إلى الكتاب المعظم والسنة النبوية المطهرة.

أما قول بعض الناس أن العلوم الفلكية يجب أن يرجع فيها إلى علماء الفلك ولا يجوز لعلماء المسلمين الخوض فيها فهذا قول لا يصح بل هو من أفسد الأقوال وذلك لأن علوم الفلك فيها ماله تعلق بالشرع ولا يجوز أن يصدق علماء الفلك فى كل ما يقولون لأن إجماع علماء الهيئة المتأخرين لا يعد حجة لأنهم ليسوا معصومين فى إجماعهم وإنما الاجماع المعصوم هو إجماع علماء الإسلام والذى اجتمعت فيهم صفات الاجتهاد وعرفوا بالدين والاستقامة أما علماء الهيئة فليسوا كذلك.

ثم انتهى الإمام العلامة شيخ الإسلام عبد العزيز بن باز فى كتابه إلى القول بأن علماء المسلمين المعتمدين قد حرصوا بما دل عليه القرآن من كون الشمس والقمر جاريين فى فلكهما وأن الأرض قارة ساكنة فمن زعم خلاف ذلك وقال إن الشمس ثابتة لا جارية فقد كذب الله وكذب كتابه الكريم وقال كفراً وضلالا لأنه تكذيب لله وتكذيب للقرآن وتكذيب للرسول صلى الله عليه وسلم ولذلك يعتبر كافراً من قال بغير ذلك ويحكم عليه بالردة ويستباح دمه وماله لأن نصوص القرآن جميعها قاطعة بجريان الشمس والقمر وثبات الأرض ومن قال رأيه فى القرآن فليتبوأمقعده من النار.

ويصف الإمام بن باز أنصار الرأى القائل بدوران الأرض وثبوت الشمس بأنهم بعيدون عن استعمال عقولهم وأنهم أعطوا قيادهم لغيرهم فأصبحوا كبهيمة الأنعام العجماء بعد أن فقدوا ميزة العقل (؟!)

ثم خلص الإمام بن باز إلى فتواه بتكفير القائلين بدوران الأرض وثبوت الشمس فقال: إنه قد شاع بين الكثير من الكتاب والمؤلفين والمدرسين والطلاب فى هذا العصر القول بأن الشمس ثابتة والأرض دائرة وهو قول شنيع منكر ومن قال بدوران الأرض وثبوت الشمس وعدم

جزيانها فقد كفر وضل فقد دل القرآن والأحاديث النبوية وإجماع علماء الإسلام على أن الشمس جارية والأرض ثابتة ومن يزعم خلاف ذلك فقد قال كفراً وضلالاً لأنه كذب القرآن وكذب الرسول صلى الله عليه وسلم فهو كافر ضال مضل يستتاب فإن تاب وإلا قتل كافراً مرتداً ويكون ماله فيئا لبيت مال المسلمين.

هل نحن جميعاً كفار ؟!

هذه الفتوى من سماحة شيخ الإسلام الإمام عبد العزيز بن باز تثير قضية هامة هي قضية الإيمان والكفر وهي قضية إنسانية عامة لأنها تتصل بعلاقة الانسان بربه ومتى يكون الشخص مؤمناً ومتى يكون كافراً ومتى يجوز الحكم دنيوياً بتكفير انسان وإخراجه من دائرة الإيمان إلى دائرة الكفر؟!

وقد اختلف الفكر الانساني حول هذا الموضوع إلا أنه من المتفق عليه أن شرط الإيمان هو الإيمان بالله وملائكته وكتبه ورسله واليوم الآخر وهذا الإيمان يكون محله القلب وما وقر في النفس وهو أمر لا يمكن الحكم عليه دنيوياً وإنما يكون مرجعه إلى الله وحده الذى يعلم ما فى السرائر.

أما فى الحياة الدنيا فإنه يكتفى فى تقرير الإيمان بالظاهر من الإقرار باللسان لقول الرسول صلى الله عليه وسلم إنى لم أومر بأن أنقب عن قلب الناس ولا أن أشق بطونهم.

لذلك فقد تحفظ فقهاء الإسلام وأئمته فى الحكم على الإنسان بالكفر لأن هذا الحكم خطر وقد نهى الاسلام عن التعجل به وعن تقريره إلا بعد التأكد من وجود أسبابه تأكيدا ليس فيه أدنى شبهة لأنه خير أن يخطئ الانسان فى العفو عن أن يخطىء فى العقوبة والكافر إذا أفلت من عقوبة الدنيا فلن يفلت من عقوبة الآخرة.

فإذا كان الأمر كذلك وكنا كمسلمين نؤمن بالله وملائكته وكتبه ورسله واليوم الآخر ونؤمن بأركان الإسلام من صلاة وصيام وزكاة وحج وكنا مع ذلك نختلف فى فهمنا لحكم آياته المتعلقة باشكاليات الطبيعة الكونية وبالعلاقة بين الكواكب والنجوم والأجرام السماوية فإننا نكون أمام مسألة خلافية لا تتعلق بجوهر الايمان ولا يجوز التعصب فيها لرأى من الآراء لأن تكفير المسلم شئ خطير لا يجوز أن تلوكه الألسنة فى خفة وبساطة ولا أن تتخذه سلاحاً للإرهاب الفكرى وحسم الخلافات العلمية.

وإذا كنا فى هذا العصر الذى توصل فيه الفكر الانسانى إلى حل لإشكالية الطبيعة الكونية وعلاقة كوكب الأرض الذى نعيش عليه بمجموعة الأجرام السماوية الأخرى وفقاً لما انتهى إليه البحث العلمى منذ القرن السادس عشر وحتى الآن وما أثبته العالم البولندى الفلكى (كوبر نيكس) ١٥٤٣ والعالم الألمانى كيلر ومن بعده العالم الايطالى الشهير جاليليو ١٦٣٢ من خطأ النظرية القائلة بأن الأرض هى مركز الكون وأنها ثابتة وأن الأجرام السماوية الأخرى بما فيها الشمس والقمر هى التى تتحرك حولها وأثبتوا أن منظومة الطبيعة الكونية تتمحور حول الشمس باعتبارها مركز الكون الثابت الذى تدور حوله الأجرام الأخرى ومنها كوكب الأرض الذى نعيش عليه.

إذا كان ذلك كذلك وكان الفكر الانسانى قد استقر وبشكل نهائى منذ منتصف القرن الثامن عشر على الأخذ بمنظومة المجموعة الشمسية وأثبتت الأبحاث المتقدمة فى علوم الفلك والفضاء صحة هذه النظرية

بأدلة لا سبيل إلى إنكارها خاصة بعد أن دخلت البشرية منذ منتصف هذا القرن إلى عصر الفضاء الذى أثبت صحة هذه النظرية بالوسائل المادية الملموسة والتكنولوجية المتقدمة، ومن ثم لم يعد هناك مجال داخل دائرة الفكر الانسانى إلا لنظرية المجموعة الشمسية القائلة بأن الشمس هى مركز الكون الثابت وأن الأجرام الأخرى ومنها كوكب الأرض تدور حولها ولم يعد يوجد طفل فى أى مدرسة من أرجاء المعمورة (عدا السعودية) ولا كتاب يصدر بأى لغة من لغات العالم (عدا كتب ابن باز وفقهاء الوهابية) إلا ويعتمد نظرية المجموعة الشمسية لمنظومته الفكرية عن الكون والعلاقات الكونية.

وإذا كنا نحن جميعاً قد درسنا نظرية المجموعة الشمسية والأدلة على ثبوت الشمس ودوران الأرض فى مختلف مراحل تعليمنا فى الابتدائى والاعدادى والثانوى وفى الجامعات.. وإذا كنا نشاهد فى كل يوم الأدلة الحسية المصورة على صدق هذه النظرية ونقرأ الكتب العلمية الدالة على صحتها ونتابع رحلات الفضاء التى تكشف كثيراً من أسرار العلاقة الكونية وقد أثبتت بما لا يدع مجالاً لأى شك فى صحة هذه المنظومة.

إذا كنا جميعاً كذلك.. فكيف نصدق ما يقوله إمام عصر القئ الجيولوجى والذهب الأسود وكثافة النفط؟!.. وهل أصبحت دماؤنا حلالا فى نظر بن باز.. وهل أصبحت أموالنا - إذا كانت لدينا أموال - فيئا لبيت مال آل سعود ؟!

ألا يحق لنا إزاء كل ذلك أن نتذكر الفنان الساخر نجيب الريحانى.. عندما سخر فى إحدى مسرحياته منذ نصف قرن مضى.. من ذلك السمّاك الذى رفض التصديق بنظرية دوران الأرض.

وألا يحق لنا اليوم أن نسخر من ذلك الإمام السعودى الذى يكفرنا جميعاً لمجرد أن عقله القاصر وفكره الجامد يعجز عن القبول بنظرية دوران الأرض؟!



قصة

ليت الأيام كلها جمعة

محمود أحمد على

تستيقظ مبكرة كعادتها فى ذلك اليوم.. تنظر بعين حائرة إلى عقارب الساعة ترجوها أن تسرع وتسرع.. تلقى ببصرها من خلف زجاج النافذة.. تكاثف الندى على سطح زجاج نافذتها يحجب الرؤية.. الشمس لا تزال تتهادى بقرصها لتأخذ مكانها وسط السماء.. ترسل شعاعها وضياءها لينتشر فى أرجاء الحجرة رويداً .. رويداً.

زهرة تجلس وحيدة داخل غرفتها.. لا تروى بماء الحياة إلا يوماً واحداً.. لولا ذلك اليوم لذبلت وتساقطت أوراقها.. لم تغفل عيناها فى انتظاره ذلك اليوم.. تنتصب واقفة لتغتسل من عناء الأسبوع ليتفتح لون وجهها فتختفى تلك الخطوط العريضة المتموجة التى تعلو جبهتها.. تنتصب الجدران بعد انحنائها.. تتفتح نوافذ الحجرة.. تتربع الشمس بقرصها الدائرى على الحائط.. لينتعش أركان بيتها المتهالك.. تقفز درجات السلم قفزاً لتبتاع حاجاتها.. تصل إلى (عم إسحاق) بائع الخبز الذى ما أن يراها حتى تعلو وجهه ابتسامته الأسبوعية التى يطلقها صباح كل جمعة قائلا:

– عيش كل أسبوع يا ست هانم؟

هزت رأسها إيجابا.. تسير لترى بائع (الفول السودانى) وهو يتغنى بصوته الغليظ..

– الفول الطازة.. الفول السخن..

يراها من بعيد فيسرع إليها بعربته اليد وقبل أن تتفوه بكلمة يقول..

– الفول بتاع كل أسبوع.. هزت رأسها وهى تبتسم قائلة:

– وأنا عندى أغلى منهم.. دا أعز الولد ولد الولد..

تترك البائع والسعادة تملأ وجهها.. يراها نساء الحارة.. فيتعجبن ويتغامزن مرددات:

– غريبة .. دى ما بتظهرش إلا فى يوم الجمعة وبس..

- يا ترى إيه السر فى كده.
لم تشعر أنها أم إلا فى هذا اليوم.. تصعد درجات السلم.. تدخل بيتها.. تقف لتصنع إفطار يومها فتمسك بعضاً من حبات (الطماطم) تقطعها شرائح عرضية سميكة ثم تسكب عليها بعضاً من حبات البهارات كما يحب أن يأكلها ولدها "إبراهيم".. تضرب البيض بعضه البعض ليحدث طرطشات فى قاع الزيت ليخرج نصف مقلى كما يحلو لأحفادها أحمد، وسمية أن يأكلاه.. تفرغ من صنع الإفطار. تقودها قدماها إلى الحجرة التى عاش فيها طفولته وشقاوة شبابه تضيؤها لتتوهج بنور المصباح.. تحتضن عيناها الذابلتان مكونات الحجرة.. تجلس على حافة "السرير" لتتذكر عندما كانت توقظه صبيحة كل يوم وهى مبتسمة.. ترفع عنه غطاءه.. ليحتضن رقبتها مقبلاً خديها.. مازالت ضحكاته تجلجل فى أرجاء الحجرة.. مازال صداها يغذى مسمعها.. عندما تمسك بأصابع يده الصغيرة لتلعب معه لعبة البيضة..آ دى البيضة.. وآدى اللى شواها.. وآدى اللى حمرها.. وآدى اللى كلها.. وهات حتة لأول لصاحبها.. تطفئ نور الحجرة لتعاود إغلاقها.. تجلس على المنضدة الخاوية فى انتظارهم.. تلمح عيناها عقارب الساعة، تتمنى لو استطاعت أن تقبض على زمام الزمن بمعصميها لتتحكم فى سيره.. يأتيها من بعيد صوت سيارته التى تحمل طفليها لتخرجها من لجة أحزانها.. تسرع لتنزل درجات السلم.. تضمهما بين أحضانها لتروى ظمأها ببعض القبلات.. تحملهما لتصعد بهم درجات السلم وهى تنشد.
- حاملة يا جذر .. حاملة يا جذر.
وكلاهما يضرب على مؤخرتها مرددين.
- شى يا حمار..
- أنت عجزت ولا إيه..

يموج البيت بتغريد الصغار وألاعيبهم.. فتداعبهم تارة.. وتارة أخرى تفعل معهم ما فعلته بالأمس مع أبيهم، وعندما يفرغان من ألعابهما يهرعان إلى الجدة يضعان رأسيهما وسط حجرها لينعما بدفء حنانها وهما يرجوانها أن تقص عليهما بعضاً من حكاياتها الأسبوعية.. يجلس الأب على الكرسى الهزاز واضعا ساقا على الأخرى متصفحا جرائده اليومية.. يمر الوقت كسحابة عابرة.. يتسلل الليل كلص محاولاً ابتلاع النهار ليحين وقت الرحيل فتشعر وكأنها تحتضر. ترى ولدها يلملم حاجاته.. تتقابل نظراتهما.. أسرعت واصطنعت ابتسامة تغلبها مقاومة حتى لا تنفلت دموعها قائلة.

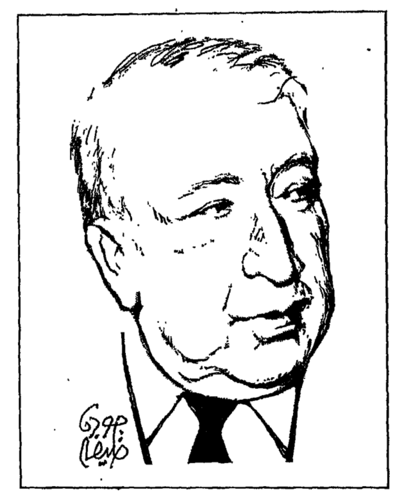
- يا بنى سيبهم كمان شوية.
- كفاية كدة علشان الليل قرب والولاد بيخافوا من الليل.
- يا بنى دا همه زادى.. وزوادى.. علشان خاطرى كمان شوية.
لا يبالى.. الطفلان يهربان من نظرات أبيهما المتلاحقة.. فيتواريان وراءها وكلاهما يخفى وجهه بطرف جلبابها.. تربت على أيديهم الصغيرة مطمئنة إياهم.
- ياللا يا حبيبى والأسبوع الجاى حاكمل لكم الحكاية
تحملهما.. تنزل بهما درجات السلم ليستقلوا السيارة.. تقف تتأمله.. تصدر السيارة زعيقها لتفيق الجدة فتتنحى جانباً.. فتخرج الأيدى الصغيرة من زجاج السيارة مرددين.
- الجمعة الجاية.. حاملة يا جذر
تختفى ملامح السيارة شيئاً فشيئاً.. تعود فتصعد درجات السلم لتعدها تدخل دارها لتغلق بابها.. تلمح عيناها "فردة"



من حذاء الطفلة سمية سقطت منها سهواً.. فتقبلها لتكون شريكة وحدتها، تغلق النواقد.. تنظر إلى أوراق الحياة المعلقة على الحائط لتعد من جديد أيام الأسبوع السبعة.. تطفئ أنوار الحجرة .. ترمى بجسدها النحيل على الكرسى الخاوى مرددة.

ليت الأيام كلها جمعة.

الديوان الصغير



مختارات من شعر

رسول حمزاتوف

اختيار وتقديم : طلعت الشايب

كل الأغانى انتهت
إلا أغـــانى النـــــاس

"يخرج المسافر فى سفر، فماذا يحمل معه؟ خمرا يحمل .. خبزا يحمل!! لكن يا ضيفى العزيز لن نتأخر فى إكرامك ولن تحتاج إلى ما تحمل، الجبلية ستخبز لك خبزا والجبلى سيقدم لك خمرا.

يخرج المسافر فى سفر فماذا يحمل معه؟ خنجرا مشحوذا يحمل! لكن يا ضيفى العزيز، فى الجبال ستقدم لك فروض الإكرام، وإذا كان العدو لا يغفل عنك، فالجبلى عنده أيضاً خنجر وهو سيحميك!

يخرج المسافر فى سفر فماذا يحمل معه؟ أغنية يحمل!

لكن يا ضيفى العزيز، الأغانى المدهشة لا حصر لها عندنا فى الجبال... لكن لا بأس، احمل معك أغنيتك ، فحملها ليس بالثقيل!!"(١)

... وهكذا يحمل الشاعر رسول حمزاتوف (٧٢ سنة) أغنيته معه أينما ذهب ويوصى كل إنسان بأن يحمل معه أغنيته (حملها ليس ثقيلا) اينما ذهب... أما الأغنية فهى الوطن الذى يغسل ندى صباحه البارد أقدام المتعبين، وتغسل مياه أنهاره وسواقيه وجوه أبنائه. الأغنية هى الإنسان ينشدها شاعر يشعر بمسؤوليته ليس عن بلده فقط و إنما عن كل شبر من الأرض يعيش عليه إنسان فى هذا الكوكب، فالشعر كامن فى كل قلوب الناس. "نعم! نحن جميعا شعراء، بعضنا ينظم الشعر لأنه يعرف كيف ينظمه، وبعضنا ينظمه لأنه يظن أنه يستطيع، وبعضنا لا ينظم الشعر على الإطلاق... ومن يدرى؟ فلعل هذه الزمرة الأخيرة أن يكونوا فعلا

هم الشعراء حقا".

تعرفت على عالم ذلك الشاعر المدهش من خلال كتابه الجميل "داغستان بلدى" الذى نقله إلى العربية عبد المعين ملوحي ويوسف حلاق عام ١٩٧٩، وهو كتاب عجيب عن حب الوطن والحياة والإنسان والأرض والسماء واللغة والموسيقى وأغاني الناس وحكمة الموروث الشعبى وذكريات الطفولة ووصايا الآباء والأمهات .. كل ذلك من خلال نافذة مشرعة على محيط عظيم .. نافذة اسمها داغستان!

استجاب رسول حمزاتوف لطلب بأن يكتب عن بلده، أدخل الخيط فى ثقب الإبرة.، فأى قفطان سيخيط؟ سوى أوتاره فأى أغنية سيغنى؟ إنه لايريد أن يكون مثل أولئك الصيادين الذين اشتروا أيلا من السوق وقالوا فى البيت أنهم اصطادوه، لذلك كتب نفسه فكتب وطنه، وكتب شعبه فكتب الحياة، لم يسرج أفكار الآخرين وكأنه ينفذ وصايا والده الشاعر ومعلمه الأول بأن يكون إضافة "أجرؤ على تشبيه الأدب بالطنبور والكتاب بالأوتار المشدودة عليه، لكل وتر منها صوته .. رنينه .. لكنها كلها تؤلف اللحن ...لو أنى أستطيع أن أصنع وتراً متميز الرنين! لو أنى أصبح وترا آخر على آلتنا الأفارية القديمة!!".

وكما الصائغ الماهر، وجد رسول حمزاتوف أمامه كل ما يريد:

الذهب والفضة والأدوات والمطارق والمناقر الصغيرة والدمغات والرسوم. وجد أمامه وخلفه وبداخله لغته الأم وتجربته الحياتية وصور الناس وألحان الأغاني وحس التاريخ وطبيعة بلاده الجبلية وذكرى والده وشعراء وطنه وماضى شعبه ومستقبله... سبائك ذهب بين يديه ولكن "كيف لى أن أفعل حتى أصنع أغنيتى على راحتكم عصفورا حيا نابضا ؟!"...

وجاءت أغنية حمزاتوف عصفورا حيا نابضاً، ملأت القلوب كما الحب، لأنه قبل أن يطلق كلماتها فى العالم الفسيح رأت عيناه وسمعت أذناه وخفق قلبه... وهل يمكن أن تنطلق فى العالم كلمة لم تكن قد عاشت فى القلب؟!.

يرصع حمزاتوف كتابه بأشعار له ولشعراء بلاده وبمقتطفات من دفتر مذكراته ووصايا والده ومئات الحكايات الصغيرة الدالة التى تجرى على ألسنة سكان الجبال. يكتب عن اللغة فيفتح لنادفتر مذكراته: "اللغة للكاتب مثل غلة الحقل بالنسبة للفلاح، حبوب كثيرة فى كل سنبلة، والسنابل كثيرة لا عد لها، لكن لو بقى الفلاح ينظر إلى حقله دون أن يفعل شيئاً لما حصل على حبة حنطة واحدة، يجب أن يحصد القمح ثم يدرس، لكن هذا ليس إلا نصف العملية، يجب أن يذرى الدريس لفصل الحبوب النظيفة عن الخسيسة والحشائش، ثم يجب أن يطحن ويعجن ويخبز .. ولكن أهم مافى الأمر كله هو أن تتذكر أنه مهما بلغت حاجتك إلى الخبز، فلا يجوز أن تستنفد كل الحبوب، أفضلا لحبوب يبقيها الفلاح للبذار، والكاتب الذى يتعامل مع اللغة أشبه ما يكون بالفلاح".

ولدرسول فى بيت شاعر فى بلاد تتنفس شعرا، والده هو حمزة تساداسا (توفى عام

١٩٥١)، كان يكتب بالعربية والروسية واللاتينية، كتب شعرا للصغار والكبار كما كتب المسرحية والحكاية وجرت أبيات كثيرة من شعره مجرى الأمثال في قريتهم "تسادا" الرابضة فوق رؤوس الجبال، نقل الأب إلى ابنه حكمة الشعب والزمن، كان يقول له :"من لم يسمع أغنية الأم كمن نشأ يتيماً، ومن نشأ دون أب أو أم لا يحسب يتيما إذا رددوا فوق مهده الأغاني الداغستانية"، كان يقول له إن "الوالد حين يموت يورث أبناءه بيتا.. حقلا .. سيفا ... مزمارا، لكن الجيل حين يذهب، يورث غيره من الأجيال التالية اللغة"، وأن " من عنده لغة بوسعه أن يبني بيتا ويحرث حقلا ويصنع سيفا أو مزمارا يعزف عليه"، ومنذ صغره، نما في قلبه حب الموسيقى والشعر والغناء، كل ما حوله يغني ، الجبال الشاهقة والجداول وسكان الجبال... والأمهات - أول الشعراء - اللائي يرمين بذور الشعر في نفوس الأبناء والبنات فتنمو منها الأزهار وتتفتح فيما بعد، وفي أحلك الظروف يتذكرون وهم كبار ، كل ما سمعوه من أغنيات وهم صغار. وها هو رسول حمزاتوف بعد أن وهن العظم منه واشتعل رأسه شيبا يظل على نفس العهد.. ينخل الأحداث وشؤون الناس والحياة كلها فيحصل على أغنيته.

ويتذكر رسول ما حدث له ذات يوم وكان في عامه الدراسي الثاني، كان قد ذهب إلى قرية قريبة ليستمع إلى شيخ عجوز يشدو بأغنيات فاتنة، وفي طريق عودته هاجمته كلاب الرعاة ولم ينقذه منها سوى راع طيب كان يعرف والده، سأله الراعي عن سبب وجوده في الجبال فقال إنه ذهب إلى "بصرى" ليبحث عن قصائد وأشار إلى كيسه قائلاً: إنها هنا :"سحب الراعي القصائد، وراح يتفحصها ثم قال له: أتريد أن تكون شاعراً ؟ إذن فلماذا تخاف من الكلاب؟ ستلقى في طريقك في المستقبل كلابا أشد سعارا، وهؤلاء لن يتركوك إذا شموا رائحة القصائد كما تركتك كلابي هذه، ولكن لا تخف لا تخف شيئاً على الإطلاق (.....) إن الجبال في بلدك تهب إلى نجدتك".

ومنذ ذلك اليوم، يجد رسول حمزاتوف نجدته وحماه في الجبل، وفي الجبلي الذي يقسم بأنه ولد إنساناً ويموت إنساناً، في الوطن الجميل الذي يسمى أشجع الشجعان نسور الجبال، وفي الشعر الذي يتغنى بكل ذلك فيكتب له ولصاحبه الخلود.

ويعود إلى نبع الذكريات الذي لا ينضب "قالوا عندما مات الشاعر الكبير محمود، أخذ والده، وقد سحقته المصيبة، الحقيبة التي تضم مخطوطاته وألقى بها إلى النار: - احترقي أيتها الأوراق اللعينة التي كانت السبب في موت ولدي قبل أوان موته، واحترقت الأوراق ولكن قصائد محمود بقيت على قيد الحياة ،لم تنس من أغنياته كلمة واحدة، لاتزال أغانيه تعيش في قلوب الناس، لا سلطان للنار ولا للماء عليها".

رسول حمزاتوف الذي تخرج في عام ١٩٥٠ في معهد جوركي للآداب في موسكو، وعمل في صدر شبابه بالتعليم، ظهر أول كتيب له بالأفارية قبل أن يبلغ العشرين، وكان نائبا في مجلس السوفيت الأعلى في الاتحاد السوفيتي السابق ورئيسا لاتحاد كتاب داغستان، وفي

عام ١٩٥٨ منح لقب شاعر الشعب، وهو حاصل على جائزة لينين، وجائزة لوتس الأفرو آسيوية - ١٩٨٧ - وعلى جائزة نهرو فى الهند -١٩٨٩ - ويتردد اسمه فى كل عام كمرشح على قائمة نوبل، ومع كل ذلك يبقى حب الناس له ولأعماله - عنده - أسمى من كل الجوائز، يقول: "الجائزة ليست مقياسا لجودة الأدب أو العمل الفنى، من السهل الحصول على جائزة، لكن الصعب هو كتابة كتاب جيد، وأعلى وسام يناله الكاتب هو أن يقول له قارىء حقيقى: أحسنت! لقد كتبت كتابا جيدا".

منذ مجموعته الأولى "الحب الحار والكراهية الحارقة" - ١٩٤٣ - أصدر رسول حمزاتوف أكثر من ثلاثين كتابا نذكر منها "حوار مع أبى" - ١٩٥٣ و"البنت الجبلية" - ١٩٥٨ - و"النجوم العالية" - ١٩٦٢ - و"كتاب الحب" - ١٩٧٤ - و"كلمات الشاعر" - ١٩٧٩ - و"جزيرة النساء" - ١٩٨١ و"العصر والعالم" - ١٩٩٠ - و"المهد والوجاق" - ١٩٩٤.

ولابد أن يتساءل القارىء عن موقف رسول حمزاتوف اليوم من كل ما حدث ويحدث من حوله منذ انهيار وتشقق الاتحاد السوفيتى وهو الذى كان شاهدا ومشاركا. للإجابة عن هذا السؤال لابد من العودة قليلا إلى الوراء، منذ خمس سنوات أجرت مجلة "اليوم السابع" حوارا معه(٢)، تحدث فيه عن "البريسترويكا" بوصفه شاعرا كان له حضوره الملموس فى السلطة القديمة ومشاركا فى السلطة الجديدة. أبدى حمزاتوف تخوفه الشديد وتشككه فى كل ما يدور وما يلوح فى الأفق، قال إن البرويسترويكا "باتت تعنى للكثيرين مهنة وليس طابع حياة" ودافع عن صمته طوال السنوات الخمس - الأخيرة آنذاك - قائلاً إن ذلك لم يكن عملا بحكمة القدماء الذين نصحوا الشاعر بالوقوف على الشاطىء، وليس فى البحر، لحظة العاصفة، ولكنه عمل بنصيحة أصدقائه الذين قالوا له بأنه أمر عابر وأن من الأفضل له أن يكتب شعرا. كان يقلق روحه سؤال مهم: هل سنقع فى محيط الشر والاغتراب، وكان يقلقه واقع اجتماعى جديد حل فيه "كثير من المنتقمين الشعبيين محل العملاء السريين والمتخفين". قال حمزاتوف "إن السياسة تعكر على الشعر .. لدى ولدى الآخرين، والسيطرة الغربية على منحى الثقافة البرويسترِيكية مصدرها عقدة الغرب. نحن نعيش أزمة خضوع لكل ما ينتجه الغرب لعجزنا عن إنتاج ثقافة حقيقية، أنا أفهم جيدا أن إعادة الاعتبار للعديد من الأسماء والظواهر والأعمال الأدبية التى كانت ممنوعة وعاش أصحابها فى الغرب قد أعطت البريسترويكا طابع التعددية والديمقراطية، ولكن لا أفهم مسألة أن يكون الغرب مقياسا ثقافيا يملى علينا شروط علم الجمال وعلم الأخلاق.

أما ديوانه الأخير "المهد والوجاق"، الذى تتغنى قصائده أيضاً بطبيعة داغستان الساحرة وجمال نسائها، فقد صدره بمقدمة فرضتها المتغيرات السياسية المتسارعة، لم يستطع حمزاتوف السكوت إزاء الحرب الشيشانية الدائرة فى شمال القوقاز "ذلك الجرح النازف فى قلب الجميع" فى مناطق متعددة الأديان والقوميات وذات تاريخ معقد وظروف اقتصادية أكثر

تعقيداً لا يمكن أن تكون الحرب هى الحل لأى مشكلة. قال حمزاتوف إن "الساسة يعوزهم الحس المرهف ويفتقرون إلى الخيال... أرادوا أن يقطعوا قرون الثور فالتهموه" ، وتحدث عن ديوانه الجديد الذى كتب فيه عن "البلاد التى فقدناها وعن الأرض التى نعيش عليها وعن محبوبتى الوحيدة التى تفهمنا" وأشار إلى أن القارىء سيجد فيه أناشيد وتنويمات للكبار .. وللينابيع الجافة .. وللأمهات والآباء .. وللرقابة أيضاً.

يقول حمزاتوف الذى يرأس الآن مؤسسة خيرية للعمل الاجتماعى والثقافى تصدر الكتب وتوزع الإعانات وتقيم المعارض وتدير ملجأ للأيتام فى شمال القوقاز وتساعد متضررى الكوارث والحروب :"عندما يسألنى البعض ما هو الحزب الذى تنتمى إليه أجيبهم: أنا من حزب الشعر، أما نظامى الداخلى فيتألف من أشعار بوشكين وباطير وليرمنتوف وسليمان، وانضباطى الحزبى اكتسبته من أبى حمزة تسادسا، ولا يمكن أن يطردنى من هذا الحزب أحد سوى الشعب، أما برلمانى فهو قريتى الجبلية، هناك توضع قوانين وقواعد سلوكى".

وفى لقاء أجراه مؤخرا أحمد الخميسى فى بيته فى "محج قلعة" عاصمة داغستان (٣)، عبر "حمزاتوف" عن موقف واضح إزاء التحولات الدرامية التى جرت فى روسيا، لم ينكر أن السلطة السوفيتية كانت لها أخطاؤها الكثيرة "مثل الشمولية ومحاربة التمايز القومى ومحاولة إقامة شعب واحد بالقوة"... لكن ما الذى أعقب الانهيارات الكبرى؟ تحولت البلاد إلى سوق كبيرة يباع ويشترى فيها كل شىء... أى شىء... النساء والأطفال والشعر والموسيقى والأرض وكافة القيم النبيلة ... "نحن نعيش مرحلة وحشية تتحالف فيها السلطة مع رجال الأعمال والبنوك والمجرمين .. ولا شىء عدا ذلك" . "حمزاتوف" الذى وقف ضد تفكيك الاتحاد السوفيتى، وكان يتخيل مخرجا آخر للأخطاء غير الانهيار، يجد نفسه اليوم فى وضع تحولت فيه الأقدام إلى رؤوس ، وأصبحت الرؤوس أقداما، فى زمن يعانى فيه البعض من فرط الشبع والبعض الأخر من فرط الجوع .. ولا عاصم اليوم إلا أغانى الناس عن الوطن، كل الناس عن جميع الأوطان، وبقدر ما تكون الازهار متنوعة تكون الباقة أجمل وبقدر ما تكون النجوم فى السماء أكثر، تكون السماء أشد تألقا!!

ط.ش

هوامش

العنوان من قصيدة سعدى يوسف "فى تلك الأيام"

(١) جميع العبارات بين الأقواس من كتاب رسول حمزاتوف "داغستان بلدى" ترجمة عبد المعين ملوحي ويوسف حلاق إلا إذا أشير إلى غير ذلك. وقد اعتمدت على هذا الكتاب بشكل أساسى فى كتابة هذا التقديم.

(٢) أجرته زينات بيطار في موسكو ونشر بتاريخ ١٩٩٠/٥/١٤

(٣) مجلة "اليسار" عدد أغسطس ١٩٩٥.

حلم

حلمت بأننى قد مت، وحين تحسست
صدرى حزينا،
وجدت عشا خاويا فى موضع القلب.
أين اختفى طائر هناك، كان ينزف
دماً حاراً؟
أردت أن أصرخ: وا أسفى على
الحياة!
فتسمرت
صرختى على الشفاه!
ها أنذا ممدد ميت .. بارد كالثلج،
ويجوارى تتدفق
شلالات الجبال، ويريق ضحى الخريف
دموعه على خدود الأوراق . أرى الحزن
فى وجوه الأصدقاء، وهم ينسقون
خطاهم، ويحملوننى إلى مثواى الأخير
علىأكتافهم المحنية.
ويسخر بى الحلم الشرير، فيجعلنى
أسير فى جنازتيبين المشيعين...
أسير شاردا وأبكى على نفسى،
أبكى كما لو كنت فى اليقظة...
ولأول مرة لا أخفى
الدموع.!
ترى آأبكى على حياة قد ولّت، أم
لأنى أعيش؟!

صباح الخير

صباح الخير! أهتف بكم جميعا،
صيفا وشتاء،
صباح الخير يا قصائدى النائمة، ويا
أيتها اليمامة فى أيكها الجبلى، صباح
الخير يا قريتى الجبلية، ويا موقدى
الحبيب،
الذى يهدأ فى الليل، كى يستعر بقوة
فى الصباح!!

ترجمة: إبراهيم الجرادى

نقوش على عصى

حين لا تقدر أن تمتطى،
سأسير الهوينى جانبك،
رغم أنى أرتدى الموشى لامعاً،
فإن السائرين معى حزانى!
التبجيل واجب وإجلال،
لك يا من تثقل منكبى،
إنك إما طاعن فى العمر،
أو جندى جريح!
أشاركك الأسى،
لأجل أيام خلت
حينما الغصن والأوراق

كانت غرة وخفيفة!
لأجل أعمى بائس،
كنتُ عينا
لأجل فاقد الساق،
أنا ساقه!!

ترجمة: محمد عيد إبراهيم

حوار

بين رجل وامرأته: - لماذا تصرخ بى؟
- أنا لا أصرخ، هذه طريقتى فى الكلام!
* بين شاعر وقارىء: -
شعرك لا يشبه الشعر..
- هذه طريقتى فى نظمه!!

من "داغستان بلدى"
ترجمة: عبد المعين ملوحى
ويوسف حلاق

الكرة الأرضية

عند البعض ، هى بطيخة صغيرة،
يقطعونها إلى شرائح
وينهشونها بأسنانهم!
وعند آخرين، هى كرة قدم، يمسكون
بها ، يعانقونها ،
ثم يتراكلونها فيما بينهم!
الأرض عندى ليست بطيخة ..
وليست كرة قدم،
الكرة الأرضية وجه محبوب! أمسح
عنه الدم إذا نزف،
والدمع إذا انهمر!!

ترجمة: طلعت الشايب

طيور اللقلق

يبدو لى أحيانا أن الجنود
الذين لم يرجعوا من ميادين القتال،
لم يواروا ثرى البلاد ،
بل أصبحوا لقالق بيضاء
ومنذ تلك العهود البعيدة،
وهم يحلقون صائحين بنا ،
أليس ذلك سبب صمتنا وحزننا ،
عندما نتطلع إلى السماء؟!
والآن... أرى اللقالق البيضاء،
تطير فوق أرض غريبة فى ضباب الغسق،
فى نسقها المعهود
كما كانت تمشى على الأرض بشراً،

يطير مثلثها المكدود فى السماء،
فى ضباب الغروب،
وفى هذا النسق ثمة فجوة،
ربما كانت مكانا لى.
سيأتى اليوم الذى أرحل فيه،
مع سرب اللقالق فى هذا الغسق،
وأنادى حزينا ومن أعالى السماء،
كل من تركتهم ورائى على الأرض!!

ترجمة: أبو بكر يوسف

وأتى الحب

أمس، كنت أتسلل إلى أعشاش الطيور،
أغرى أصدقائى الأطفال بصعود الجبال، وأتى الحب عنيفا أزرق العينين، فجعلنى - دفعة واحدة - راشدا، أشيب وحكيما حتى آخر أيامى.. وأتى الحب وابتسم فى
بساطة، فإذا أنا ولد صغير!!

ترجمة: يوسف حلاق

غنِ هذا

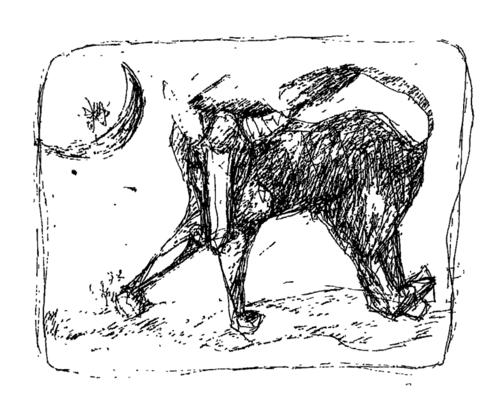
كنت يانعا فى العرس البهيج وكانت الخمر تتدفق من الأقداح، وضعوا عصا فى يدى وقالوا: اختر فتاة تراقصها، وقفزت مرتبكا وسط الزحام، لا أعرف أى جميلة أختار. وأخذ الكبار يرشدوننى.. لا تختر هذه... بل تلك!
وأصبحت بالغا وأعطونى القيثارة كى أغنى بلدى الرائع،
لكنهم يعلموننى من جديد كأنى طفل.. غنِ ذا... ولا تغن ذلك!!

ترجمة: يوسف حلاق

معهم

عندما يولد طفل جبلي ، أحس أننى ولدت! وعندمايقتل فى مكان ما .. إنسان ما، وعندما تئن فى مكان ما
أم فوق ابنها الشهيد، وعندما تغص نسوة بالبكاء
فوق أرض ما... أحس أنهم يدفوننى!!

ترجمة: إبراهيم الجرادى



أغاني الناس

هناك ثلاث أغنيـات مـقـدسـة عند الناس، تحملأفراحهم وأتراحهم.
واحـدة مـن هذه الأغـانى، هى الأكـثـر قداسة بينها،
إنهـا تلك التى تدمـدم بهـا الأم فـوق مهد ابنها!
الثـانيـة أيضـاً من أغـانى الأم، تـلك التى تغنيها
فــوق نعش ابنهـا ... وهى تمرر يدها فوق خده
البـارد!... الأغنيـة الثـالثـة... بقيـة الأغانى!

ترجمة : إبراهيم الجرادى

المهد والوجاق

تجــمــدت لآلىء ثلاث علـى خــدى،

فرأيت فى أولاها ذكرى الماضى، وفى
الثانية ... ماذا أرى؟ هل إنها مرآة
نهارى؟! أما الثالثة فكانت تردد:
أنت يوم غدى،
أنت قتام ليلى!
إننى كنت أكدح فى مقالع الحجر،
وأبنى مع الآخرين
برجا شامخا بين السحب والصخر:
وحين احتدم
الجدل أدركوا أن جدرانه مائلة، كما
أن بانيه فاقدالبصر.
رأيت رجلا يضمد ذئبا أرجله دامية،
ولم تصدق
عيناى ما أرى، ولم أفقه معانيه، إذ
كنت
نفس ذاك الرجل فى دنياه الفانية..
هتف لى نور القمر، وصاح بلغة
الأموات من
شاهد القبر: "لا تعجل فى اليقين
بحكم الدهر،
وبأنك لن تجد خيرا هنا بعد أن لحقت
من غبر".

ترجمة : عبد الله حبة

لاتصدقواالنفاق

لم يضع على قلبه التعويذة، فمات
البطل أمام وجه الزمن،
لم يسقط صريع رصاصة أو وشاية،
بل مات رويدا
بحد النفاق!
تسلل إليه كالعاهرة الماكرة، إذ ترتدى
ثوب البراءة
والطهر، فاستعذب شفتيها الغادرتين
وهما تقطران
عسلا! واستسلم لهما مغتبطا، وخيل
إليه أنه
لم يرتكب إثما، لكن الدنيا انقلبت
فى لحظة،
عندما رأى القهوة تحت قدميه!
وبعدما أتم النفاق لعبته المفضلة،
انقلب حيّةً،
زحفت مبتعدة، وفحّت على الحجر
بسرور، فأحرقته
قطرة من سمها!
لا تصدقوا النفاق، ففيه يكمن الشر،
وكم من مرة قتلنا،
لا بالرصاص أو المجد أو الوشاية، بل

بسمه المسكر!
وينبغى أن يذكر ذلك - وهم يرقون
لذرى المجد -
الشعراء، ورواد الفضاء، ورجال
الدولة أيضاً!!

ترجمة: أبو بكر يوسف

أسئلة

- أيها البحر ! لماذا ملوحة مائك؟
: دموع البشر ذائبة فيه!
- أيها البحر! ما سر لونك؟
: المرجان الدفين فى أعماقه!
- ولماذا أنت مضطرب أيها البحر؟
: فى خضمى هلك أبطال كثيرون،
بعضهم كان يمنى النفس بألا أكون
مالحا، والبعض الآخر كان يمنّيها
بالحصول على المرجان

*

- أيها النسر! ما أحب أغانيك
إليك؟
: تلك التى تحكى عن الجبال
الشاهقة!
- أيها النورس! ما أحب أغانيك
إليك؟
: تلك التى تحكى عن البحر الأزرق!
- أيها الغراب! ما أحب أغانيك
إليك؟
: تلك التى تحكى عن الجيف الشهية
فى ساحة القتال!

ترجمة: طلعت الشايب
والعنوان من وضع المحرر

نقوش على خناجر

رفيق، لو ستخلف خنجراً... لا تنسَ
غمده!
مهما تسخن الشمس فى الأعالى،
فلن يجف دم
هذه الشفرة!
للرجال المنتضدين سكينا أقول:
أكثر من أيديكم... استعملوا الرأس!
الأرعن يسحبه بلمح البصر،
والعاقل يفكر مرتين!
خفف شواربك بموسى، واقطع

شجرتك بالفأس،
لكن لا تضرب فى نضو خنجر،
أغمده واسترح!
بعد أن أقتل رجلا، أنعى مصيره،
قبل أن أقتل، أبغض فقط!
أحلف غير حانث جنب مقبض خنجرى
واحفظ عهودك، جنب شفرتى!
أينما يراق الدم البشرى بالعداء،
فهو يشحذ مدية.. ليعيد سفك الدماء!
لا توبخنى بحقيقة أو إشاعة،
ليس لدى الخناجر من فكاهة!
وحشيا ومحموماً بالشرر،
أو باتراً وبارداً كالثلج،
لا ينجب الخنجر صغيرا،
بل يتامى بلمح البصر!

ترجمة: محمد عيد إبراهيم

الأحمر والأسود

- من أين ينبع الأحمر؟
: من الأسود ينبع، فمن قديم الزمان تسيل الدماء
بسبب الأفعال السوداء!
- ومن أين ينبع الأسود؟
: من الأحمر ينبع، فعندما تسيل الدماء، يتشح العالم بالسواد!

ترجمة: أبو بكر يوسف

أغنية لفلسطين

ليل طويل يضنيه حزن موجع، ولا فجر للحزن ، فأين
أنت يا فلسطين؟ حارق ربيعك، وشتاؤك حارق،
شهيق دائم، فأين زفيرك يا فلسطين؟
يذبل وردك ويجف نبعك، والمغيب دموى.. فأين فجرك
يا فلسطين؟
أبدية أنت فى الحلم، وفى المنام والأغانى .. فهل نسى الله
رملك وحجرك، ولم يسمع أغانيك وصلواتك؟ خرس الطير
على سعف نخلك المبتور، وصرت جرح جسد الأرض العربية

البليغ.. نامت القنابل على وسائد
أطفالك مكان اللعب،
وسن أطفالك خناجرهم فى المهد، فأى
الأغانى أغنى لك
يا فلسطين؟ وأجمل أغانى العالم
أنت!
يدق القلق أوتار الروح، فأى
الحكايات أقصّ عليك،
ولم يبق من حكاية مضيئة غيرك
فى المهد الغريب ، غادر النوم والأمان
عيون أطفالك،
ولا سعادة لهم يا فلسطين.
حزن موحش فى تونس، ولا فرح فى
باريس،
ولا أجمل منك يا فلسطين.
مساجد القدس، ونهر الأردن، وكلنا
نغنى
ونعرف أغنية واحدة... أننا سنعود
إليك يا فلسطين!

ترجمة : زينات بيطار

رغم أنك لست غزالاً

رغم أنى لست زهرة الخلود ، ولست
أنت زهرة البنفسج،
فسيقطفنا فى يوم ما ، بستانى أبيض
اسمه النهار، بستانى أسود اسمه الليل!
ورغم أنك لست قمحا ، ولست أنا
شعيرا ، فسيحصدنا دونما شفقة، حصّاد
أبيض اسمه النهار، وحصّاد أسود اسمه
الليل!
رغم أنك لست غزالا ، ولست أنا
وعلاً، فلن يستطيع
كبح شهوة الصيد، صياد أبيض اسمه
النهار، وصياد أسود اسمه الليل!
هل يقتفي أثرنا صياد أبيض، أم
يقتلنا صياد أسود ؟
ولكن.. .. .. ربما أخطأنا الأولُ،
واهتزت ذراع الثانى!!!

ترجمة : أبو بكر يوسف

فمن أنت؟

فى الهند يقولون إن الثعبان، كان أول
ما ظهر
من مخلوقات الله!
لا! "إن الله أول ما صنع، صنع النسر
المحلق"
هكذا يقول الجبلى!
أنا لست مع الهنود ، ولا مع الجبلى،
أنا أعتقد



أن البشر هم أول من ظهر، ولكن البعض
ارتفع وحلق مع النسور، والبعض الآخر
هبط وزحف مع الثعابين!!

ترجمة: طلعت الشايب
والعنوان من وضع المحرر

اللغة الأم

كل شيء في الحلم غريب وغير معقول،

واليوم في نومي تراءى لي الموت، في يوم قائظ في وادي داغستان، كنت أرقد على الأرض بلا حراك كأن رصاصا على صدري،
النهر يجري ، يسرع مزبدا ، أنا منسي لا يحتاج إليّ أحد،
تمددت على التراب الحبيب، قبل أن أصبح أنا ترابا.
أحتضر ، لكن أحدا لن يعرف، ولن يحضر إليّ،
النسور وحدها في الذرى تتصايح،
والأيل يئن في مكان ما بعيد.
لا أم لا صديق لا حبيب،
حتى ولا نادبة هناك تبكي على قبري،
أنا من مات في شرخ الشباب.
هكذا كنت أرقد وأحتضر عاجزا ،
وفجأة... سمعت على مقربة مني
رجلين يسيران ويتكلمان
بلغتي الأفارية الأم.
في يوم قائظ وفي وادي داغستان كنت أحتضر،
وكان الرجلان يتكلمان عن دهاء حسن
وعن أحابيل علي،
اسمعت وقع لغتي الأم غائما فانتعشت
وأدركت وقتها أن من يشفيني ليس الطبيب
ولا الحكيم... بل لغتي الأم!

قد تشفي بعضهم لغة أخرى،
لكني لا أستطيع أن أغني بها ،
وإذا كانت لغتي تضمحل غدا
فأنا مستعد أن أموت اليوم!
أنا أخشى دوما عليها ،
ليقولوا إن لغتي فقيرة،
وإنها لا تسمع من منبر الأمم المتحدة
لكنها عظيمة بالنسبة لي وعزيزة!
حين يبلغ ابني محمود مرحلة الفهم
فهل سيقرأ شعري مترجماً؟!
وهل أكون من آخر الكتاب الذين يكتبون ويغنون بالإفارية؟
أنا أحب الحياة.. أحب كوكبنا كله،
وأحب فيه كل زاوية.. حتى الصغيرة
وأحب أكثر منها كل بلاد السوفيت
لها غنيت بالأفارية كما استطعت،
يعز عليَّ هذا البلد المزدهر والحر كله
من البلطيق حتى ساخلين
في سبيله أنا مستعد أن أموت أينما كان
لكن... فليقبروني هنا في هذه الأرض!
حتى يذكر الأفاريون أحيانا
عند قبري قرب "الأوول"، بكلمة أفارية
اسم ابن بلدهم رسول
نجل حمزة من تسادا!!

ترجمة: يوسف حلاق

الحياة الثقافية



مايسة زكى ، أحمد فاروق ، غادة نبيل ، أشرف الصباغ ، فريدة النقاش ، محمد العامرى ، سمية رمضان ، مسعود شومان ، إمام حامد

منمنمات مسرحية

أرض ١٩٩٥ وزهورها

مايسة زكى

قدم المخرج حسن الوزير على مسرح الهناجر عرضا من أرق وأكثر القراءات المسرحية شاعرية لنص محمود دياب «أرض لا تنبت الزهور». جرد النص من أبهة القصور وصخب الجند والخدم وفضفضة الحوار في بعض مناطقه، ليقترب فى عشق بالغ من شخصية الزباء ويؤطر وهجها الدرامى، حتى تصبح زينب الزباء كما تؤديها الممثلة المتألقة سوسن بدر الزهرة التى تنزف دماً كما يرسمها بامفلت الدعاية والأرض التى لا تنبت زهوراً فى آن. فمحنة الزباء كما يبحث فيها النص وكما تبلورت فى العرض هى محنة الإنسان الممكن خلف الملك الزائف، حيث تسير الزباء فى سرداب اغترابها عن ذاتها خائضة فى دماء الانتقام ولعبة السياسة حتى الموت. ولنتأمل كيف عبر المشهد المسرحى لإبراهيم الفوى عن تلك المحنة وذلك العشق للزباء.

تبدو خلفية المنظر المسرحى دائمة السواد إلا فى حالة إنارة السرداب الخلفى أو الممر الأسطورى فى منتصف عمق المسرح فى تبادل بين الخشبة والخلفية، وكأن السرداب أو «الأخدود المظلم تحت الأرض» الذى تقيمه الزباء للهروب عند الحاجة هو الذى تعيش فيه بالفعل بينما الممر الذى تأتى منه فى بداية العرض وتخرج فى نهايته هو خلاصها الذى تتخلله إضاءة زرقاء توحى بعذوبة الليل الذى لا ينفصل عن وحشة طريقه، مع الدائرة القمرية البيضاء أعلى يسار المسرح. تتخلله نقاط الضوء الحمراء عند ذكر جذيمة الوضاح ودخوله فيتحول السرداب الخلاص الذى يتخذ شكل وهدة بين مرتفعين أو جبلين إلى بحيرة الدم التى يشير إليها جذيمة فى أمنياته قبل الموت والتى يود لوتغرق تدمر. وبدلاً من استخدام المرايا لكشف الفعل الدرامى خاصة عند قتل جذيمة كما اصطلح فى

الصور الدرامية النصية والتصورات البصرية المتكررة فى العروض، تتحول الأرض أو قلب خشبة المسرح التى تفترشها خامة الصفيح اللامع المصقول إلى مرايا القصر الكئيب التى تشرب تلك الدماء وتختزنها. ولا يعلو منها الا طرفها الأيمن البعيد على شكل رأس حية، وكأنها وجه الزباء الحية المنتقمة الذى تتقمصه فتسير على شكل انحنائه. ذلك الوجه أو تلك الصورة التى اختارت أن تسجن نفسها فيها، حيث تماهت لا فى قصائد مدح جمالها ولكن فيما وصفته أختها زبيبة...... وصارت جرأتك قصائد وأغنيات ترددها الأفواه فى كل البقاع.

وتقيم الدائرة البيضاء المؤطرة بالسواد فى أعلى المسرح والتى تقع بين الممر وخشبة مسرح الهناجر علاقة أخرى مع الخلفية القاتمة والأرض اللامعة وكأنها ضوء القمر يتسلل إلى ليل القصر الكئيب الدائم أو السرداب المعتم، لكن ذلك القمر تخترقه سحب الصور المهيمنة على مصير الزباء: صور أبيها عمر بن الظرب وعمرو بن عدى وصورتها فى قصر عمرو بن عدى. وهو القمر الذى يهيمن على أقدار الملوك الذين يرتدون اللون الفضى بدرجات وأشكال مختلفة ووفق مدى تورطهم فى دور الملك، لا اللون الذهبى كما اصطلح عادة فى لبس الملوك. وفى مقابل الشريط الذى يلتف حول رقبة وخصر الملكة الزباء على ردائها الأسود الليلى الجميل الحزين وكأنه أفعى تلتف حول فريستها فيضفى عليها بهاء وقدرا حتميا، يلف الآخرون من خدم الملوك فى القصور المظلمة بدءا من الوزير وحتى القائد لفافة كالضمادة من مادة خشنة مطفئة، تمييزا عن الملوك. فلايفوت مصمم الرؤية التشكيلية صراخ زبداى قائد الملكة: أنا إنسان عادى.. أريد أن أفهم لماذا نغلق أبواب مدينتنا.

يعبر هذا التشكيل عن رؤية عميقة فى نص دياب هى مصيدة الصور أوسياسة الملوك التى تقع فيها الزباء أسيرة وتعكر صفو القمر . فلا يفضح تلك الصور إلا اللقاء. يكشف لقاء الزباء بجذيمة عمق الكره الكامن بينهما ومفهوم العرس الأسود، بينما يكشف لقاؤها بعمرو إمكانات الحب المتبادل رغم خطة قصير للانتقام من الزباء. فيتبادلان فرحة اللقاء ويسخران من الحرس والمؤامرات فى مشهد من أعذب مشاهد المسرح العربى وأعظمها مفارقة. يستخدم الكاتب هنا أسلوب قلب المتوقع إلى عكسه الذى يتحكم فى النص كما يتحكم فى مفردات العرض، فيتحول المشهد الرومانسى الجارف الذى يجمع الزباء وعمرو إلى مشهد فاضح لأيدلوجيا حكم الفرد الذى يسجن نفسه فى صور ومتطلبات لاعلاقة للشعب بها. لكن الزباء تظل غير قادرة على تجاوز الصورة التى أسرتها وتظن أنها أسرت شعبها: الزباء الحية المنتقمة التى تغنت بها البلاد فتموت.

يموج المشهد المسرحى إذن برقة متناهية حتى فى خامات الأعمدة المصنوعة من قماش شيفون خفيف لا يتحول إلى كتلة الا بتسلل الضوء إليه، والستائر المسدلة فى أقصى يمين المسرح على هيئة شباك وجدائل متفرقة وكأنها شعر الزباء فى كيانه الأسطورى، سر جمالها وشقائها فى آن. يحتوى هذا المشهد المسرحى على مفارقة رئيسية شعرية إلى جانب نزاء إيحاء مفرداته الثابتة المتفرقة التى تبث فيها الإضاءة والموسيقى والأداء التمثيلى الحياة أو حركة الزمن. فهو يعبر عن نموذج الجمال العربى الآسر ورموزه من ليل وقمر وشعور مرسلة، والذى يرتبط

فى ذات التراث باللوعة والوحدة الكامنين فى أطلال الديار وذكريات الحب المندثر أو المحبط، مما يحيط فعل الانتقام لأبيها وذبح جذيمة- على بشاعته- بشاعرية تكشف عما وراء انتقام الزباء من وحشة ورغبة دفينة فى العشق والتوحد مع الآخر أو الامتداد فى الآخر.

فى ظل ذلك التحليل الذى جذبنى إليه العرض يحتل الشعور النفسى للزباء فضاء المسرح ويتحكم قمرها أو كوكبها فى تشكيل الإضاءة المسرحية تشكيلا بارعا. فتتناغم الكلمات وأساليب أدائها الدالة مع درجة الإضاءة وموقعها، وكأنها لوحات تواكب التغير الشعورى والأدائى السريع للزباء وربما يرسم اتجاهه.

يستغل المخرج بصريا المشهد الوحيد الذى تغيب فيه الزباء/ سوسن بدر عن خشبة المسرح وتتحول إلى صورة فى قصر عمرو بن عدى، ويمد خيوطا بصرية تفسيرية بين القصرين. يحتفظ بنفس الديكور مع إضافة كرسى حكم خاص بعمرو يضعه فى مقدمة يمين المسرح وهو مصمم بطريقة تحاكى حركة الثعبان وكأن الداء فى الحكم. يكتسى العمود خلفه بلون أصفر واضح يظهر لأول مرة ثم يعود فيظهر مع دخول عمرو بن عدى قصر الزباء وكأنه لون الحب والشعر يغزو قصرها، بينما يكتسى العمودان المقابلات بلون أصفر أقل صراحة بدخول زبيبة أختها الصغيرة بخبر الوليد المرتقب. تلك الأخت التى ترتدى الأبيض وفى خطواتها الرقيقة وهمسها تقابل مع سطوة الزباء بردائها الأسود، حيث يتحول مشهدهما إلى مجادلة شبه دينية بين الإله المنتقم والإله الرحيم أو بين منطقى القصاص والعفو عند المقدرة.

ويأتى العنصر البصرى الآخر الذى يوظفه المخرج فى مشهد قصر عمرو بن عدى وهو تماثل زى شيوخ الحيرة الثلاثة وهم يقنعونه بالانتقام من الزباء، وذى العجائز الثلاث اللاتى ينفذن مقتل جذيمة فى قصرها.

يؤدى الدورين نفس الممثلين بملابس فضفاضة من القماش "الدمور" المشبع بالأسود. والحق أن المخرج بهذا التماثل يضع علامة نبر على فكرتين أساسيتين فى تفسير النص: الأول أن التيار الرجعى الذى يغلق أبواب الحياة والتجدد يتوارى خلف أساليب تتنكر عدة، إما نبوءة لها سطوة الدين وإما قبلية عصبية. أما الفكرة الثانية فتحوم حول الغموض الخاص بجنس الكائنات: ففى مشهد قتل جذيمة يظهرن معصوبات الأعين بقوة القدر ولا ينطقن- عكس النص- وفى مشهد عمرو بن عدى شيوخ ينطقون برأى أبناء العمومة.

يتنسحب تلك الثنائية السياسية والجنسية على وعى الزباء الشخصية الدرامية كما صورها دياب وعلى أداء سوسن بدر معا. فتراويح الأداء الصوتى ويقفز قفزات شعورية عديدة. وتطل بين حين وآخر الزباء العذراء التى تطوق طوقا وتشتاق شوقا إلى تحقيق ذاتها. أنوثتها وأمومتها، والتى تتوارى خلف حسم الملكة واستمتاعها باللعبة السياسية وخدع القصور سواء بنهم متوتر كما فى الجزء الأول أو بسأم فى الجزء الثانى وقرب النهاية. ولايفوتنا هنا أن نرصد ثنائية الرجل المرأة التى تجلت فى ردائها المصمم بدقة حيث انفردت بارتداء «البنطلون الاسترتش» الذى وإن أبرز جمال جسدها المشوق فقد سمح بخطوات رجولية مع وشاح ملكى هفهاف وأكتاف عارية.

وقد أحاط المخرج حركتها برأس الحية فى أقصى يمين رقعة الأرض اللامعة كما



سوسن بدر

سبق وأسلفنا- الأرض التى بلا أخلاق- تنتظر عليها جذيمة أو تلتف حول نفسها داخلها كحيوان محبوس. وإن خرجت منها إلى الأمام فستجد صورة شعرها المسدل الذى تحول إلى مصيدة سياسية تلملمه زبيبة فى إشفاق وهى تتحدث عن الخراب الذى ألم بهم ، بينما تحترق الزباء فى شبق وهى تعلن استئثارها بفرحة العرس أو تداعبه فى سأم فى الجزء الثانى من العرض.

يقابله يساراً الجذع الأعجف الذى تتجه نحوه كثيرا فتصدمك تلك العلاقة بينه وبين الجذع الإنسانى المشوق. تدور حوله حين تتحدث عن حبها لزبداى صبية، وحين تتحدث عن خديعتها لجذيمة على السواء وشتان بين الموقفين لكنهما محكومان بنفس الجفاف الروحى . وتتجه نحو الجذع فى انفصالها عن زبداى فى مونولوج الفشل، وفى انفصالها عن عمرو بن عدى وهى تطلق حكمة المسرحية: إن أرضاً ارتوت بالحقد لاتنبت زهرة حب. وتموت متشبثة به، متماثلة معه فى النهاية رغم كل تلك الصولات والجولات الشعورية التى أبدعت فيها سوسن وكل مناطق الضوء والظل التى تأرجحت فيها.

خلف تلك الأسورة العربية ذعر واغتراب وافتقاد أطلقتهم تلك الممثلة من مكنون خبرة إنسانية عميقة ، فبدت وكأنها فى تمهيدها لحالة الاسترخاء التى أصابت جسدها وحركتها تغوص حقا فى مستنقع، فى دائرة ضوئية شاحبة مغلقة، ترفع يديها وترفع معهما صوتاً مثقلا بالإحباط والعذاب يضمر الموت فى مونولوج الفشل . وعت الصياغة النصية البسيطة المعاصرة بعد ذلك المشهد الإغريقى العنيف لمقتل جذيمة وكل صخب الملوك، وعادت امرأة. ويقطع المخرج فوراً عليها جالسة بظهرها تستقبل رداء الوليد من زبيبة فى إضاءة حلمية . تطلق فرحة ملتاعة وكأن «الفرحة مستحيلة» حقا. يتحول الحدث الذى جاء واقعياً عند دياب إلى حلم مستحيل لفرحة لاتملكها. ربما لأنه ليس وليدها الذى تهدهده وإنما وليد اختها، وربما لأنها لن تراه فسيسبقه الموت . وهو مسرحيا مجرد رداء ذلك الذى تتشبث به، كأنها رفعت يديها فى المشهد السابق لتمسك بالهزيل الهش: "لا أمل" . لذلك فعندما يحدثها قصير بن سعد عن الصندوق الهدية تأمر فى استسلام وبكبرياء ملكة بدخوله.

ويبث المخرج فى جسديهما هى وعمرو نوراً يؤطرهما ما يلبث أن يتسع، وعلى كرسيها تمد سوسن ظلا من صوتها وهى تتذكر صباها مع زبداى، فتتردد فى حياء ماقاله عمرو: نعم أنا جميلة، نعم أنا غريبة. ويمسسها عمرو مسا عفويا، فإذا الملكة ترتجف الرجفة التى ارتجفتها يوماً على جواد منذ سنين مع زبداى . وفى غبش ضوء شاحب هزيل تميل فى اتجاه يد عمرو وتنتشى حتى بعد أن يقوم مكملاً حواره. عادت الملكة عذارء... نعم عذراء. فقد فقدت الملكة "العذراء" عذريتها يوم مقتل جذيمة.

إن تلك البقعة الحمراء المربكة التى تمس الأرض تمثل إبدالا شعريا بينها وبين جذيمة وهو مفتوح الذراعين . فهو عرس أسود تحقق و ماتحقق. أفقدها قدرتها على الحب والحياة، وأغلق عليها أبواب قصرها ومدينتها، وعالمها لا يخترقه أحد على كثرة زواره ومقتحميه.

لذلك يبدو مشهد قصر عمرو بن عدى رغم ما أسلفنا ذكره مشهدا خارج عالم الزباء الذى يهيمن على العرض ويجذب المشاهد بقوة، ويشكل ثقلا على مشاهده إذ أن كل مايقال فى ذلك المشهد إما سبق ورأيناه أو كشف لما سنراه ويعيده كل من يدخل

على الزباء، إذ هى محركة الحدث الدرامى كله. وبتكرار فكرة "أريد أن أرى" التى تأتى على لسان الزباء مع دخول كل شخصية تفتقد طزاجة مرآى الشخصيات معها لأول مرة. ولا يقلقن أحد من مخاوف التوحد مع الشخصية والتماهى فيها فإن التوحد والوعى يعملان بأساليب أكثر تعقيدا مما زعم الكثير من المنظرين. كما أن الأمر يبدو بقوة حضور سوسن بدر وبتلك الإضاءة المتبعة كأنها تستدعيهم من أطر صورهم، ويتحول قصرها إلى استعارة لعالم يموت.

إن مشهد قتل جذيمة نفسه تقع قوة إرتكازه على الزباء رغم أنها نقطة ضوئية صغيرة فى يسار مقدمة المسرح بعد أن تتوارى خلف الأعمدة . وتنتفض سوسن مذعورة وتكرر: هل مات؟ تمهيدا للاكتشاف المروع لفقدها عذريتها، والمفارقة هنا أنها أنوثتها التى تحتوى رؤية كاملة للعالم ، وكأنها تعاشر رجلا حقا «يشير الامتعاض»، يغلق ما بينها وبين الحياة إلى الأبد. وتنطلق مع ذلك المونولج المروع موسيقى وليد الشهاوى بإيقاعاتها وترديدها الكورالى الذى يبث حزنا اسطوريا قدميا لابوادر تومش فيه، ويعود مؤلماً عذبا بوترياته وهو يصاحب مونولج الفشل وحلم الجنين الذى لن يأت أبدا ويود باستماته لو ينفلت من أسر كابوس قتل جذيمة الذى "أطبق" على صدرها.

يغرى ويغرى بالكتابة الزخم الشعورى والشعرى الذى يحتويه العرض. ومن أهم مصادر المستوى الذى وصل إليه قدرة المخرج على الجمع بين خبرة إبراهيم القوى فى الرؤية التشكيلية وطزاجة موسيقى الشاب وليد الشهاوى، مع توفيق عناصر تمثيلية من سابق خبرته تصنع متتالية من المشاهد المتسقة المتوازنة مع ممثلة فى قدرة سوسن بدر الأدائية. فتبدو أختها زبيبة أو هايدى عبدالغنى نقيضها الأدائى مما يتسق تماماً مع شخصيتها الدرامية وزيها، إلا أنها تحتاج إلى إحساس أدق بإيقاع جملها والإحساس العام بالمشهد خاصة وأنها تصنع برتوارها الخاص الذى يحتضنه مسرح الهناجر بدءاً من «حفلة للمجانين» و«الاحتفال على شرف العائلة» و«بريسكا ٢» وانتهاء بتلك المسرحية.

ويقدم إبراهيم حسن نموذج الحبيب الوله لكنه حلقة فى سلسلة تراتب تخدم الملكة. فتتناقض حركته الوثابة وكأنه يقول «تمام يا فندم» بدلا من "أحبك" مع مقولته الأولى «الحب هو الحرية الوحيدة فى هذا القصر». وتشكل تعليقا ساخراً عليها تماما كقوته الجسدية القتالية التى لا تثير الزباء ولا تحولها امرأة.

ويأسرنى إحساس مصطفى أبو الخير بذلك الإيشارب الأحمر الذى يلتف حول عنقه فى تميز بصرى واضح. فيضفى على حركة رأسه ورقبته رقة ونعومة مع حركة أصابعه كنموذج للفنان التشكيلى يوازى رقة الشاعر عبده الوزير مع إحساس عال بتميز دوره فى عالم من صنعه، عالم من الصور.

ويجازف خالد السيد بجرأته فى أداء واحد من أغرب مشاهد المقبلين على الموت: جذيمة الوضاح كبيرا جبارا هادئا.

ويطرح جلال العشرى تصورا متماسكاً لقصير بن سعد، لكنه يزيد من جرعة شيطنته الكاريكاتورية، مما يفقد اللعبة السياسية بينه وبين الزباء بعض متعتها.

ويقتحم حصار الملكة الخمار ابن حنكل بهيئته وصوته الغريبين فيكون حقا كما قال فيه جذيمة: أيها الخمار لا تعجبنى هيئتك فهل تعجبنى خمرك. ويلطف من

حدة المواجهات فى القصر باعتباره رجلا غريبا عليه حقا وعلى تقاليده.
ويأتى عبده الوزير شاعرا عاشقا وجميلا لا علاقة له بالملك كما ينبغى أن يكون، غير أن المونولوج الأخير فى رثاء الزباء عادة ما يخونه: هل هو متمرد على موتها؟ هل يموت معها؟

****

وبعد ففى مثل هذه العروض تؤرقنى الاخطاء الصغيرة، فيزعجنى عدم انتماء الصور المنعكسة على الدائرة إلى اتجاه واحد فى الرسم أو حقبة زمنية محددة أو حتى ملامح الممثلين، وكذلك تلك الورقة الخالية التى تحملها الزباء وتتأملها باعتبارها رسما لعمرو بن عدى. وما كان أقل احتياج المخرج لتعليق صور أخرى على الأعمدة وقد ملأت الدائرة المسرح إحساسا بهيمنة الصورة وانتشارها، لولا اللفتة الكريمة لإسماعيل دياب أخى محمود بإرساله صورا من رسمه ليلة العرض الأخيرة، والتى أرجو أن يستفاد بها عند إعادة العرض بأسلوب فنى لائق.
وددت كذلك لو أن تلك الشجرة أو ذلك الجذع لم يكن صريحا منفصلا إلى هذا الحد، وإنما يأخذ ملمحاً من الخامات الأخرى المستخدمة ويوحى بأكثر مما يفصح حتى يتسق وباقى مفردات العرض خامة ودلالة.
وبما أننا نستطيع أن نقدم مثل هذا العرض فالأجدر بنا أن نكون أرهف فى تعاملنا مع اللون. فإن الوشاح الأحمر الداكن "النبيتى" الذى كانت ترتديه سوسن فى الجزء الثانى من المسرحية كان يحتاج إلى زى تحته يماثله فى اللون. فإن ذلك اللون الداكن يوحى بدماء جذيمة التى تقادمت وتحولت إلى ألم الانتقام، وبوهج المرأة الذى ينحسر وعبثا يحاول أن يطفو كما أنه يتوحد فى كتلة واحدة مع رداء عمرو بن عدى عند الموت. غير أن الأحمر الفاقع كان دخيلا، يخرج سوسن عن طبيعة الدور فى الجزء الثانى. وأظنها عندما استقرت على ارتداء الأسود على امتداد المسرحية، لونا للجمال والحداد، تشبعت بروح النص وأشبعته بالتالى سوداوية حتى أنه يخيل إلى أنه فى مناطق محددة كانت الإضاءة متسقة مع الأحمر الداكن، خاصة فى خروجها خلف الأعمدة مع عمرو والتفافها حولها فى محاولة للانفلات من الأسر، حتى لا يحتويها شبه الإظلام الكامل. وقد جعلها اللون الأسود منفصلة تماماً عن عمرو فى لحظة الموت حتى تمنيت لو تنسحب إلى ممرها الأسطورى بينما يتلو عمرو مونولوجه الأول والأخير.
ومادمنا نتحدث عن تلك التفاصيل الرهيفة، وفى مجال التعليق على ممثلة طلت علينا كظاهرة مسرحية فى متتالية من العروض بدأت "بسجن النساء" فمنمنمات تاريخية" فـ"هند والحجاج" وصولاً إلى "أرض لاتنبت الزهور" لتتبوأ مكاناً قديرا وتملأ فراغ جيلها، فإننى أسمح لنفسى، أن استعير من السينما لفظة "راكور" الشائعة لأننا فى المسرح لا نحتاج إلى راكور ملابس وحركة فقط وإنما إلى راكور إحساس وإشارة.
فعلى امتداد متابعتى للعرض تمنيت لو أمسك بلفتات وإضافات تلك الممثلة المبدعة وأجمعها. فانتفاض يديها عند مقتل جذيمة وكيانها كله، بدلا من مجرد الزوم والارتكاز باليدين على الأرض، كان أكثر اتساقا مع وقع الحدث والتطور إلى المونولوج الذى ماتلبث أن تفجره فى نهاية المشهد، وأبعد تأثيرا وصدقا حتى لاتتحول الشحنة الأخيرة إلى كليشيه



ميلودرامي. وكانت أحيانا ماتطيل تبادل النظر إلى زبداى فى لقاءاتها مع قصير أخذة مفتاحها الأدائى من: « أنت واحد من ملائكتى يازبداى » وأحيانا أخرى تغلق عينيها وتستغرق فى ذاتها ، معتمدة على جملة: « كنت قريبا منى فأخذت تنفصل عنى... »

....

أخذ محمود دياب ينفصل عن العالم المحيط ويغترب ، وينتقل من وهج السامر فى "ليالى الحصاد" وهيمنة صوت الجماعة فى "باب الفتوح" حيث الكل فى واحد إلى الصوت المفرد الذى يموت وحيدا مغلقا على ذاته فى « أرض لا تنبت الزهور ». وتختلط المسألة اختلاطا شعريا: هل ينعى ذاته التى ترفض التجدد أم ينعى عالما يراه يموت فى عام ١٩٧٩؟! وأرى أن المخرج وإن كان قد وفق فى كثير من الاختزالات وحولها إلى إيحاءات بصرية وأدائية، لكنه بإلغائه لشخصية الوزير نبهان قد صنع مفارقة بليغة، إذ أنه نفاه عن الخشبة وتبنى منظوره وتساؤلاته: هل ثمة إنسان تحت التاج؟

... عشت أكثر مما ينبغى... لا تعجبنى حياة الملوك.

نوبل

شيموس هينى:

القلم الرابض

برنهارد روبن

ت. أحمد فاروق

الشاعر لا يحب أن ينكر، ولا يحب أن يحتوى
على امتداد البصر من برج مارتيلو حيث عاش جويس، يقع على البحر منزل فيكتورى الطراز، بحديقة متواضعة وواجهة عالية تختفى خلف أشجار الكروم الكثيفة. عندما يفتح الباب يظن المرء أن المدخل يفضى إلى كهف أرضى، هذا الظن لا يفنده المظهر المخيف لصاحب المنزل، بشعره الأبيض، الأشعث، وصوته الرخيم، وعينيه الناظرتين بغير ثقة من خلف نظاراته، لكن هذا الانطباع خادع، فالأمر مختلف عن انطباع النظرة الأولى.

عاش شيموس هينى فى هذا المنزل منذ عام ١٩٧٢ فى سانديكون بدبلن، ودرس حتى ١٩٦١ فى جامعة الملكة بيلفاست، وأنهى امتحاناته ثم درس فى بالميرفى وقضى عاماً فى بيركلى بجامعة كاليفورنيا، لكن مولده كان فى موسبون وهى قرية فى مقاطعة ديرى بشمال أيرلندا.

«بين سبابتى والابهام/ يرقد القلم الرابض، مشهراً كبندقية» هذا ما تقوله الأبيات الأولى لأول دواوينه، ولم تترجم تلك الكلمات بغير قصد ولكنها أيضاً لا تعكس صورة الشاب الذى يطأ الساحة متحدياً، ففى الأبيات التالية يظهر ذاك الموضوع الذى نادراً ما تناولته أشعار أخرى له، فهو يرقب والده من النافذة وهو يقلب أرض الحديقة ويفكر، مثل الجد وهو ينقب بالجاروف عن الفحم النباتى فى المستنقعات، ثم يرى نفسه فى صورة مشابهة تماماً.

بين سبابتى والإبهام
أمسك بالقلم الرابض
سأحفر به

ترجمت أعمال هينى من مقالات وأشعار إلى خمسة عشر لغة ويعد بالنسبة لناشره الكتاب الأكثر مبيعاً. وقد كانت أعماله مقررة على المدارس فى انجلترا

وأمريكا. ويجد المرء في أعماله المبكرة أكثر قصائده وضوحاً ويمكن القول أننا أمام لوحات لرسامين هولنديين، كنز من الصور لعالم الطفولة الريفي المفقود، وذكريات الحرف اليدوية المنقرضة. وبالفعل فإن كل قصيدة تعكس طريقة كتابتها والتي تؤدي إلى ظهورها.
فالفلاح يحرث أرضه خطاً خطاً مثلما يحرث الشاعر ورقته سطراً سطراً، والمنقب عن المعادن يخطو، مثل الشاعر على الأرض، يبحث، يحس، وينصت، ثم ينتظر في صبر حتى يجد الموضوع المناسب، الصورة المناسبة.
وكما ركز جويس نظرته على دبلن، كان تركيز هيني على بيت الوالدين الريفي، والعائلة، والقرية، حتى يظهر مصادفة أنها تكتسب معنىً فردياً عاماً، كانعكاس للكل الكبير، جزء هو الكل pars pro tota.
في ألمانيا يتم التأكيد على أن مثل هذه الصور لا تصنع أهازيج وطنية، فالدماء والطين لا يمتزجان، وهذه الفكرة مستبعدة في أيرلندا، فعلى الجانب الكاثوليكي ربطت أجيال كثيرة الوطنية بالثورة، وبذا فإن الطبيعة ليست ساكنة ولكنهما تغلي، تحترق من داخلها، تتعفن.
وكالفأر الذي يقفز في بئر فيرجرج سطح الماء الساكن، يخترق العنف شعر هيني، الضفادع تشبه سرطانات المستنقعات، والسلمون المرقط يقف مثل مواسير البنادق.
نشأ هيني كاثوليكيا، ولم يكن قد تم الاعتراف بحق كل مواطن في الإدلاء بصوته الانتخابي، ولم يكن للكاثوليك عمل إلا فيما ندر، وكانوا يعيشون كأناس من الدرجة الثانية، لم يستطع أحد أن يخلص نفسه من هذا الصراع: من يفتح فمه، يصبح تابعاً لحزب ما، لأن اللكنة والاسم يفصحان في الحال، عن أي جانب ينتمي إليه المرء.
لقد اعتاد هيني أن يتخذ موقفاً في هذا الصراع، ومع ذلك فقد قاوم محاولة احتوائه، وكثيراً ما لخص رأيه أمام السياسيين بقوله «إن أسباب العنف تمت بصلة ما إلى مشكلة الاتصال، فالثقافات المختلفة التي تتخفى خلف ازدواج المفاهيم (كاثوليك وبروتستانت، كروبي وبرود) الفاعل والضحية، قد غاب عن ناقليها أن يكشفوا في تحليل واضح تكوينها التاريخي».
"إنني أنظم شعراً
لأرى نفسي
ولأستدعي صدى الليل"
ليس هذا النظم فقط لما هو خاص، لكنه أيضاً صورة للتعرف على الذات، ولذلك منح هيني جائزة نوبل. لكي يستطيع الكلام كان عليه أن يصنع مكانه، أيرلنديته من جديد، وأن يحدد من خلال قصائده معالم المكان المحيط به والذي منه يستطيع أن يتكلم.
في هذا الوطن الخيالي يوجد مركز العالم (سرته)، حيث الأراضي الزراعية، الفحم النباتي، الطمي، المستنقعات والبحر. وينسج حول كل هذا حقل من الموسيقى، مصاغ بألوان صافية يتم تجميعها في صور.
هذه الصور لها دور آخر، لقد سمى السلتيون أرضهم، وحملت الأنهار ومخاضاتها والتلال والتشكيلات الصخرية أسماء غيلية تذكرنا بوقائع حقيقية أو أسطورية والأبجدية الغيلية تبدأ هكذا.
Ahim - Biete, coll
دردار، بتولا، بندق. وحرفاً بعد حرف تتم تسمية شجرة أو عشب، حتى أن كل كلمة غيلية تصبح مرتبطة بجزء ما من

الطبيعة.
فى القرن الثامن عشر أتى المحتلون ومساحو الأرض ورسموا خرائطهم وجعلوا أسماء الأماكن المستعصية على النطق ملائمة للسان الانجليزى.
تسمى قصيدة المكان والتى هى المفتاح للذكريات الكامنة فى الطبيعةDinnseanchas.
ويقول هينى فى قصيدته "بيت المغنى".

قولى لى جويبارا
وهذه الموسيقى تصف المكان
مثل الماء المتفجر من الجرانيت

اضطر البؤس الايرلنديين إلى الانجليزية، من كان لا يريد الموت جوعاً فى القرن الماضى، كان عليه أن يتحدث الانجليزية، وتقريباً ماتت اللغة الأيرلندية، وهنا ينطبق على الانجليزية وصف سلمان رشدى لها قبل عدة سنوات بقوله "الامبراطورية تنتكس للوراء". فالمستعمرون يفهمون كلمات سادتهم، يمطونها يعجنونها، يضغطونها ويمضغونها ويكشفونها فى كتلة، حتى تظهر فى الكلمات مرة ثانية قوة اللغة المكبوتة:

"الآن لابد لألسنتنا الطليقة أن تعلو،
من لعقها لكنوز الوطن
كى نصنع بالمتحركات، رغباتنا اللطيفة
ولكى تطفو السواكن الجامدة،
تلك التى من خير السادة"

وقد ازدادت أهمية هينى، ولكن ليس وحده، فحوله تجمعت دائرة من الشعراء الشماليين يذكر منهم بخاصة: ماهون وديريك ومايكل لونجلى وأحياناً الشاب بول مولدون.
ودائماً ما يطلب من هينى الكاثوليكى بشكل مباشر أن يلتحق بحزب أو يكتب قصائد عن الحرب، وقد أشار فى حديث له إلى و.ب. ييتس الذى قال ذات مرة "لست صبى مراسلة".
وفى القصائد يعود بالأحداث اليومية للوراء ويضرب بعيداً فى التاريخ حيث يبدو أنه يريد فقط أن يتحدث عن الفايكينج ورجال الشمال وجثث المستنقعات. لقد ابتعد بالفعل ليكون قادراً على العودة، ففى منتصف ديوانه "شمال" ينتقل بوضوح إلى الأحداث السياسية.
كان البشر يذبحون قبل مئات السنين، وتلقى بجثثهم فى المستنقعات، كقرابين شعائرية.
فى أرهوس مُثِّل بجثة مستنقعية لامرأة شابة، بحبل حول رقبتها ورأس حليق. من الواضح أنها خائنة.
وحتى أوائل التاريخ الأيرلندى الشمالى كان جزاء المرأة التى تنحاز إلى الجانب الآخر أن تغطى بالقطران وتشد وتقيد بالأرض وأيضاً يحلق رأسها.
ومن خلال التاريخ يستحضر هينى هذا التقليد إلى الحاضر فيرثى ضحيته ولكنه لا يستطيع أن يتنصل من منطق الصراع:

"أنا الذى أقف صامتاً
عندما تلصق أخواتك الخائنات بالقار
ويبكين على الأرض
أنا أستطيع أن أؤيد صامتاً
وأفهم الثورة المغروسة
وكذا أفهم بالضبط ثأر القبيلة الخاص"

غالباً ما يبدو وكأن هينى قد شارك فى الصراع. وقد دفع فى ديوانه الثانى باباً إلى الظلام، لكنه تحول بعد ذلك إلى الضوء مرة ثانية.
هو حقاً مثل انتابوس، يكتسب قوته من الاتصال بأرض الوطن، حيث يلقى العنف بظلاله.
مرة أخرى، يتناول هينى موضوعات ذاتية، وتصبح أشعاره أكثر طولاً ويفقد الخوف المرضى من الاقتراب من الموت،



شيموس هينى

يصبح أكثر هدوءاً ويتسع مجال موضوعاته فتكون أحياناً رثائية وأحياناً يحكى عن الحب والزواج.

وفى ديوان "قلب العادى" يرتحل هينى، وتظهر صور لانجلترا وأمريكا، ويلاحظ المرء هنا أن من يتكلم هو رجل لا يريد أن يكون محدوداً بسلوكيات الشاعر الأيرلندى، ولعل الخطر هنا فى أن يصبح متقلباً، وعندما يسأله أحدهم، ماذا يعنى كونه أيرلندياً، يذكر عبارة بيكيت التى أجاب بها على سؤال :

"هل أنت انجليزى ؟"

"على العكس من ذلك".

* جريدة "دى تسايت" الألمانية (١٩٩٥/١٠/١٣)

نوبل

شيموس هيني:

كان ثمة قلبٌ بأسياخ

غادة نبيل

"قوة العبارات الغائبة تخلق مكاناً سكانه من الأشباح".

هكذا يقول شيموس هيني. فالأصل أن تتكلم لا أن تصمت. وبهذا المعنى يمكن أن يصبح ثمة تبرير للوجود ولوجودنا على نحو خاص بشكل يقودنا إلى أن نتأمل ونسعى لفهم محاولات الأيرلندى العجوز أن يجعل نفسه كما قال الشاعر الإيرلندى الشهير بول ملدون - مخلوقاً ذا معنى "عبر الشعر".

ومنذ الستينيات تبدأ أشعار هينى وديريك ماهون ومايكل لونجلى تشكيل ما يمكن تسميته "شعر شمال أيرلندا الجديد" الذى سبق (مثل كل ذخيرة إبداعية عندما تقوم بدور النبوءة الحبلى بالإرهاصات) ثم بدأ يتواكب مع المتاعب الجديدة لشمال أيرلندا وبدأ يعبر عن الفجيعة.

فى مقال بعنوان "الإحساس داخل الكلمات" ضمن" انشغالات ١٩٨٠" نلمس إدراك الشاعر لضرورة تجاوز نرجسية دور المتفرج المولع بالنظر فى المرايا.. وهو الأمر الذى يتجاوز العقلانية الجمالية فى قصيدة Personal Helicon ضمن ديوان البواكير "موت محب للطبيعة".

لهذا بدأ الشاعر - كما وصف هو محاولته - "بالبحث عن رموز ملائمة "لأزمتنا" عقب اندلاع عنف ١٩٦٨... وتبدأ - من ثم - هارمونية جديدة تطل برأسها فى مخالطة "الأنا" بـ "نحن" الجماعية (وكان يقصد بها الإحالة إلى الهوية، وتحديداً كاثوليك الشمال الإيرلندى وليس فقط عموم الشعب ، بصورة متزايدة منذ أشعار ١٩٧٢.

وفى ديوان استقينا بعض نماذج أشعاره هنا صدر فى نفس العام بعنوان "قضاء الشتاء فى الخارج" بدأهينى يلجأ إلى الإيحاء والتعتيم فى محاولاته استقراء التاريخ والسياسة عبر اللغة. فالكاتب أو الديوان بأكمله يعتمد الاتيمولوجيا .. يتلمس عبر أصول الكلمات وتاريخها الهوية المدفونة ويتأمل - فنياً - تأثيرات القمع اللغوى فى محاولات فرض اللغة الانجليزية على متحدثى "الجاليك" كأصداء حقيقية لميراث ثقافى استعمارى مفروض من أعلى.

أما فى "جزيرة المحطة" أو "جزيرة ستيشن" (١٩٨٤) و"الفانوس المرتعش" (١٩٨٧) فنلمح الموقف المعدل وربما الساخر نوعاً - للشاعر - إزاء اتجاهاته السابقة ... فهنا نجد شكوكاً وخوفاً وتردداً

حول علاقة الشعر بالحياة العامة.. إنه ليس كفراً بالضبط وإنما رهافة المبدع عندما تهاجمه اللاجدوى وهو يبصر أدواته - قلم.. قال عنه الشاعر ذات قصيدة فى مقارنة بيئية "سأحفر به" وورقة... وهنا يتجاوز الشاعر السرد الدرامى فى عرض اللحظة أو الموقف الشعرى كما يتجاوز الغنائية الفردية المحلقة - وهى العمود الفقرى لجل شعره - كما يتجاوز تأثيرات الحدوتة الرمزية ذات المغزى الأخلاقى فى "الفانوس المرتعش" حيث تأثيرات الشاعر W.H.Auden وبعض شعراء أوروبا الشرقية مثل شيزلو ميلوس الذى حاز نوبل الآداب عام ١٩٨٠ وزبيجنيو هيربرت.

وتمثل الكثير من الأشعار الأخيرة للشاعر محاولة للتحرك بعيداً عن تساؤلاته (ما بعد الرمزية؟) حول طبيعة الشعر فى اتجاه الاهتمام المتزايد (الذى يتشكك بعض النقاد حول جذوره الصوفية) بطبيعة عملية الكتابة ذاتها - دونها انغلاق فنى أو انكفاء سياسى. وهنا نجد اعتماداً متزايداً من هينى على النظريات الأدبية والنقدية الحديثة (وليس هذا طعناً فيمن يوجزون شعره فى كلمة واحدة "البساطة" - إذ بشكل من الأشكال يمكن أن ننفق معهم وإن كنا نرى أن الالتزام لا ينفى أو يتنافى مع الاستعانة بالتنظير الحداثى حتى!...) وخاصة النظرايات التفسيرية Hermeneutic Thearies.

هناك صلابة وكثافة وتماسك فى أشعار هذا الأيرلندى... ربما كانت الخاصية اليبتسية (نسبة إلى الرائع الايرلندى العملاق ويليام بتلرييتس) هى غنائية الصوت الفردى شعرياً... لكن الغنائية لا تتصور أنها حكر على الشعر الأيرلندى بأى حال من الأحوال فهناك غنائية فى بعض ملامح الشعر البولندى الحديث مثلاً لا تتوافر فى الكثير من الشعر فى الأمريكتين أو فى الشعر الألمانى المعاصر، وهناك غنائية وذاتية مفرطة فى الشعر الشرقى - لو وضعناه فى سلة واحدة - من منظور المتذوق أو حتى الناقد الأوربى الغربى ... وأى تعميم حتماً لا يفلت من الشرك . لكن ما أقصده أن هينى أجاد فى أن يوظف - بتكرارية قابلة دائماً للتعديل الإبداعى - مفردات بيئية ريفية "المستنقع - الطمى - الرمل - الصخور - تحليق الطيور" وغيرها ليعكس بالشعر - تجاوباً وترميزاً - ملامح البيئة السياسية ذات الخصوصية الإيرلندية - وحتى اختلافاته مع بعض ممارسات أو صور التعبير عن "القومية الإيرلندية" تأخذ كثيراً شكل التعبير عن مستقبل إيرلندى بديل أو مستقبل آخر - ربما ليس كله هناءة لكن - كحقيقة - معظمه إشكالية.

والطريقة الشعرية فى طرح المشكلة الإيرلندية لدى الشاعر أحياناً قد تختبىء وراء ستارة ميثولوجية كما حدث فى مجموعة "أشعار المستنقع" والتى يبدو فيها تأثر هينى بقراءة كتاب "أناس المستنقع" أو P.v.Glubthe Bog People، أو عبر المواجهات مع الشاعر الرامزى دانتى أو بعض الرموز الشعرية الغنائية لدى الآخر، - الانجليزى فى هذا الحال فى ديوان "أعمال الحقل" Field Work أو بعض أشعار الرؤى والمناحات فى "جزيرة المحطة" أو حتى صوت ما يمكن أن نسميه التكلم البطنى - صوت المونولوج الدرامى الداخلى عبر شخصية ايرلندية من العصور الوسطى هى البطل سوينى فى قصيدة المفقود Sweeney Astray، التى تحمل عنواناً أصلياً هو Sweeney Re-.divivus

وسوينى ملك أيرلندى أسطورى دفعه التيه إلى الجنون كعقاب على مهاجمة قديس فقضى بقية حياته ملعوناً (مثل أوديب وسيزيف وغيرهم من متمردى التاريخ والأدب) ممسوخاً كطائر لا يحط فوق أجواء أيرلندا وزستكلندا... يطارده الأقارب والأعداء معاً...

منبوذ الجميع الذى يحلق فوق سماوات بلاده ولا يملك النزول... ونهاية سوينى رغم ذلك توفيقية - مع الكنيسة عشية موته ... أى ليدفن فى الأرض التى حرم منها عائشاً..

ولن نناقش هذا التلويح بالعقاب فى الأساطير كأمثولة أو أحبولة تعكس منظومة قيمية أخلاقية واجتماعية - عقابية / مؤسسية مركبة لكن سوينى الذى استهلمه - بالمثل - الحداثى الآخر الرائع ت.

اس. إليوت فى قصيدة بعنوان "سوينى بين طيور العندليب" كان يستحق إشارة بل وقفة .. فربما عثر فيه هينى على نفسه كإنسان ومبدع يشعر أنه منتزع من مكانه - ولو بالارتحال الإرادى يحاول أن يغتسل ليمحو وشم الاغتراب عن جلده بما يتفوه ويكتب.

الطريف والهام هنا أن ننوه إلى أن زوجة الشاعر مارى هينى أصدرت مؤخراً كتاباً بعنوان "عبر موجات تسعة: ديوان الأساطير الأيرلندية" تتناول فيه الأساطير الكلتية Celtic منذ فجر التاريخ والموجات الأولى للغزاة الرومان منذ القرن الأول الميلادى ثم تتابعات الغزاة بعد ذلك.

"الرجل للجبال والمرأة للشاطىء".
مثل ايرلندى

"الايرلندية" لدى هذا الشاعر الحالم بكومنولث للفن... قائمة ممتدة... ناتئة بلا تعزية من بين السطور .. لكنها لا تجثم على الأشعار وحتى عناوين بعضها مستوحاة من بعض الأمثال الايرلندية الخالصة (الجاليك). مثال ذلك قصيدة "امرأة الشاطىء" ضمن ديوان "قضاء الشتاء فى الخارج" وقصيدة "الحورية" أو جنية البحر ضمن الديوان... يضن عليها بالمفردة الانجليزية Mermaid ويمنحها الاسم الايرلندى البديل Maighdean Maraأو ديوانه الايرلندى العنوان:A Lough .Neath Sequence

وربطاً بالبداية فإن لغة الجاليك - من باب الإشارة - تتأسس على أصول مفارقة كثيراً للانجليزية.. لذلك عندما يقول المتحدث بهذه اللغة I Dunna Cain بدلالة "لا أعلم" فالفعل مأخوذ عن الألمانية الصريحة Kannen"يعرف" وليس من الانجليزيةI Don't Know.. وأيضاً مفردة "ولد" أو "فتى" هى "لادى"Laddie وتنطق "لودى" وليسboy وفتاة تصبحLassie وليس Girlو"wee" بمعنى صغير وليس Smallأو Littlt وخbnnl e بمعنى حلوة (شكلاً) وهكذا .. فإن ما يتحدث عنه هينى هو حقيقة.

فى ديوان "رؤية الأشياء" (١٩٩١) الذى اخترنا إحدى قصائده هنا ينعى الشاعر عقب موت والديه انفلات زمن ايرلندى تراثى يتم فيه دفع الهوية والفولكلور المميزين لشعبه إلى المتاحف .. إنه زمن يتراجع باستمرار فى ذاكرته الوجدانية والذاكرة الجماعية، وعليه يكون الصراع السياسى المرتكز إليه يستهدف استنفاذ ذلك الزمن المشحون بكل ما يميزنى كأنا، من آليات التذويب والاحتواء.

بهذه القناعة المستريحة الضمير استطاع هينى أن يقبل مقعداً كأستاذ فى جامعة أكسفورد مثلاً إذ كان من بين دوافعه التاريخ المشرف وغير المنحاز لكلية عريقة ولّت أحد أحفاد الثوار الإيرلنديين الذين أعدموا عام ١٩١٦ مقعد رئاستها فى وقت ما.

وعودة لا تنقطع إلى الشعر فى مقال بعنوان"حكومة اللسان" ضمن أحد أشهر الكتب النقدية للشاعر، الذى يحمل نفس العنوان The Government Of the Tongue يقول:

"(الشعر) لا يقول للجمهور المتهم (بكسر الهاء) أو للمتهمين العجزة: "والآن سنوفر الحل".. فهو لا يحاول أن يبدو أداة جوهرية أو ذات تأثير فعال طاغ .. وإنما فى الفجوة الفاصلة بين ما سيحدث وما نتمنى أن يحدث - أياً كان ذلك المتمنى - يحتفظ الشعر باهتمامه بمسافة فهو لا يقوم بدوره كوسيلة "تلهى" .. وإنما تركيزاً خالصاً......... إنه نقطة تركيز واهتمام حيث قدرتنا على التركيز "ذاتها تتركز على ذواتنا.. وهذا ما يمنحه سلطته الحاكمة ففى أعظم لحظاته يمكن للشعر أن يسعى - كما قال ييتس - لأن يمسك عبر فكرة واحدة بين الواقع والعدل .... لكن حتى عندئذ لا يكون دوره أساساً كوسيلة تضرع أو توسل .. أو فعل تجاوز....

إن الشعر "عتبة" أكثر منه طريقا نقترب منه باستمرار ونبتعد عنه باستمرار .. حيث القارىء والكاتب معاً - كل بطريقته - يتعرضان لتجربة الاستدعاء ثم الإطلاق فى نفس الوقت".

سَفَر

الثيران تسند رؤوسها
على شمس العصارى
الشهّام ينشر فى التل ... كالنحاس

من يقرأ المسافات
يقرأ - بعدنا - أطفالنا النائمين
والتراب وهو يستقر فى الحشيش المحترق

(من ديوان "قضاء الشتاء بالخارج" - ١٩٧٢)

منطقة متنازع عليها

هجرتُ ... أبعدتُ عنى
الظلال الشرسة لجروحهم
والكفوف التى تشبه خيوط العنكبوت
السيّالة

فهل يجب أن أزحف على أربع.. عائداً
الآن
كالملتوية... فى الخارج بين الأسلاك
الشبيهة بالمزق المدلاة والشوك
لأواجه عتبة بيتى الملطخة
والموتى المكتّلين؟

لماذا دائماً أصل متأخراً
فى صُحفى عن الجروح الملوثة
والعظام التى تمت خياطتها برداءة؟

(من ديوان "قضاد الشتاء بالخارج - ١٩٧٢)

فى القصيدة الطويلة "دبلن الفايكنج - قطع محاكمات" والتى تنتمى إلى مجموعة الأشعار المختارة ١٩٦٥و١٩٧٥ يعرض الشاعر لمادته من خلال مدخل أركيولوجى، فمعروضات القصيدة ومحتويات المتن والكلمات هى نتاج حفر لطفل قديم من الفايكنج (غزاة الشمال) على قطع الخشب أو العظم.

ويتعامل هينى هنا بأسلوب الرحالة التاريخية إلى آثار الفايكنج القديمة فى دبلن ويربط بين التضحية الطقوسية والحرب وعودة الربيع والجنس والارتباط بالأم كما هو كائن فى تاريخ العبادة الكلتية (Celtic) للإلة نيرثوس ليهمس إلينا أن مذابح منطقة ألستر Ulster فى بلاده ربما كانت محكومة بظروف لا واعية فى تكوين الشعب.. قديمة وتاريخية الجذور.

نقتطع من القصيدة الأجزاء التالية:

"بعمرك .. هل سمعت..
قال چيمى فاريل
"عن الجماجم الموجودة
فى مدينة دبلن؟

"جماجم بيضاء وجماجم سوداء
وجماجم صفراء.. وبعضها
لازال محتفظاً بالأسنان كاملة
بينما البعض الآخر لا يملك سِنّة واحدة.
والتاريخ المُركّب.

ربما فى إناء "ذلك الدانمركى العجوز"
قد غرق
فى الطوفان
كلماتى تلعق
أرصفة الموانىء الحصباء
تخرج لتصطاد بخفة مثل نعالات بدائية
فوق الأرض ذات قبعات الجماجم

الشَمَال

عدتُ لشاطىء طويل
أشبه بخليج مدقوق منتعل
لم أجد سوى
القوى العلمانية لرعود أطلانطية

واجهت الدعوات غير المسحورة
لإيسلندا
والمستعمرات البائسة
لجرينلانّد

وفجأة...
كانوا هم .. أولئك المغيرين الرائعين
الذين يقيمون فى أوركنى ودبلن
والذين نقيسهم
بسيوفهم الطويلة الصدئة

هؤلاء
.. الذين فى البطون الجامدة
للسفن الحجرية

المُقطَّعون إرباً.. المتلالئون
فى الطريق المتحصب للأنهار الذائبة

كانت الأصوات التى أصمها المحيط
تحذرنى ... وتعلو مرة أخرى
بالعنف ... فى عيد الغطاس
أما اللسان العائم للسفينة الطويلة
فكان طافياً بفعل إدراكه المتأخر

وكان يردد: لقد تحركت مطرقة "ثور"thor
صوب الجغرافيا والتجارة
والزيجات الثقيلة الظل والانتقامات
الكراهة وطعنات الغدر
لمجلس الشعب الايرلندى
الأكاذيب والنساء
التعب انتخب السلام
والذاكرة حاضنة للدم المسفوك

كلها كانت تردد: "ارقد
على ذخيرة الكلمة واحفر
تلافيف ومضات
عقلك الثِلمْ

شكّلَ (كلماتك) فى الظلام
توقع الشفق القبطى الشمالى
فى الغزوة الطويلة
ولكن لا تتوقع شلالاً من نور

احتفظ ببصيرتك شفافة



مثل فقاعة الدلأة الجليدية
وثق بالاحساس الذى يمنحك إياه كنز الخدر
ذلكَ الذى عرفته يداك ذات يوم

*(ثور، إله الرعد عند الاسكندينافيين القدامى)
(من ديوان "الشمال" - عام ١٩٧٥)

"مهما كان ما تقول .. فأنت لا تقول شيئاً".

فى بعض أجزاء هذه القصيدة يقترمن الاكليشيه المباشر والسخرية هنا صريحة لكن بعض سقطاتها أرجعت فى تقدير عدد من النقاد إلى الضغوط والإلحاح الذى ربما يكون بعض كتاب بلفاست أمثال بدرياك فياك وباتريك جالفين قد مارسوه على الشاعر ليكتب القصيدة "الملتزمة". وفى ظننا أنهم - رغم إعجابنا الشخصى بهم - يظلمون الالتزام كمفهوم وممارسة ليس فقط من باب الالتباس مع الفنى والقضية التى يحاولون التعبئة أو الدعوة لها.. ويصوغ هينى كلمات القصيدة فى إطار لوحات شعرية.

مهما كان ما تقول...
فأنت لا تقول شيئاً

أنا أكتب لتوى عقب مقابلة
أجريتها مع صحافى انجليزى يبحث عن آراء
عن ذلك الشىء... تلك القضية الأيرلندية"
ها أنا مرة أخرى فى الثكنات الشتوية
حيث الأنباء السيئة ليست مفاجئة

وحيث رجال الإعلام وذوو الحيثية يشمون
ويشيرون بأصابعهم
حيث عدسات الزووم والمُسَجلات والأسلاك الملتفة
تنتشر فى الفنادق كالقمامة... الزمن يخرج من مفصلاته
لكننى أميل إلى المسابح

أما بالنسبة للمدونّات السريعة وتحليلات
السياسيين ورجال الصحافة
الذين سطروا خطوطاً غير مفهومة عن الحملة منذ عصر النجار
ويحتجون على الجلجنايت والخراطيش

الذين أثبتوا على نبضهم المفردات الآتية :"تصعيد،
"رد الضربة". "الانقضاض"، "الجناح المؤقت"،
فى وجوههم أغنى:
لكنى أعيش هنا...
أنا أيضاً أعيش هنا

بالمهارة المتخصصة للّسان المتحضر مع جيران متحضرين
وعلى الأسلاك العالية لأول التقارير اللاسلكية
امتص الذوق المزيف والنكهات الحجرية
لتلك الترجيعات المنمقة القديمة المقدسة:

مثل "أوه... إنه أمر مشين .. بالتأكيد..

أوافقك،
"أين سيتوقف الأمر، ، "إنه يتدهور"
"إنهم قتلة: لابد من الاعتقال بطبيعة الحال"
يصبح "صوت العقل" أجش
على مقربة يموت الرجال.. فى الشوارع والبيوت الملغومة
صوت الجلجنايت له تأثير شائع
ومثلما قال الرجل عندما انتصر الكليتون
"إن بابا روما
رجل سعيد هذه الليلة".

إذ تعتقد رعيته
فى أعمق أعماق قلوبهم أن المهرطق
قد جاء أخيراً ليركع ويخضع أمام المحرقة
ونحن نرتجف بالقرب من النيران لكننا لا نريد حافلة
ذات قصف حقيقى

نتخلق .. ونحن نمتص حلمه الأيلة طويلاً
باردة كحلمه ساحرة ... تستعصى على البلع مثلها
ويتركنا هذا بألسنة مشطورة على الحدود
تبدو الرسالة البابوية الليبرالية جوفاء

عندما يتم تركيبها ومزجها بالضربات
التى ترج كل القلوب والنوافذ ليلاً ونهاراً
(من المثير هنا أن نؤلف بيتاً عن "الأوجاع العمالية،

وأن نشخص لميلاد جديد فى محنتنا

لكنا لو فعلنا لتجاهلنا بهذا أغراضاً أخرى
فليلة أمس لم يكن المرء بحاجة إلى سماعة طبية
ليسمع تجشؤ الطبول البرتقالية
الحساسة بدرجات متساوية لكل من
"بيرس"، وبوب")

على كل الجهات تحتشد "فصائل صغيرة"

الجملة هى "كروز أوبراين" عبر "بيرك" الذى يمثل جلده سوداء
وأنا ... أجلس هنا
بجفاف مزعج لكلمات خُطّافية... للكلمة الطُعّم

كيما أجذب المياه القبلية الضحلة حتى حدود الابيغرام
والنظام . اعتقد أن أياً منا
يمكن أن يعرف الحدود
عبر تعدد الزواج والزيف
.. إذا ما بدأ بالسطر الصحيح

"بالطبع لا يذكر الدين هنا".
"المرء يعرفهم من عيونهم" .. ثم تمسك لسانك
"الجميع سيء" ليس أسوأ من هذا

يا إلهى ، ألم يحن الوقت لحدوث ثقب ما

في الحواجز العظيمة التى أقامها ذلك الهولندى
لحجب المد الخطر الذى تتبع شيموس
إذ على كل المهارة .. وحرفية عدم الارتحال
أجدنى عاجزاً

فهنالك ذلك التحفظ الشمالى والكمامة المحكمة للمكان
والزمان"... نعم.. نعم... أغنى "للستة الصغار"
حيث لا تحتاج - كى تنجو - سوى أن تحفظ ماء وجهك
ومهما كان ما تقول .. فأنت لا تقول شيئاً

إشارات الدخان ذات أفواه صاخبة مقارنة بنا
والمناورات لاكتشاف الاسم والمدرسة
التميز مبهم عبر عناوين السكن
... تقريباً دونما استثناء

على إشارات نورمان وكينى وسيدنى المستحدثة
وشيموس (يمكن أن تنادينى شينى) ذلك البابا ذو الانفعال الملتهب

أواه .. أيتها البلاد... يا بلاد كلمات السر ومسكة اليد والغمز وهز الرأس

بلاد العقول المفتوحة... المفتوحة كَشَرَك.

حيث ترقد الألسنة ملتفة... مثلما ترقد الذؤابات أسفل الشعلة
وحيث نضع أنفسنا ... كلها لو كنا بداخل حصان خشبى
محكوم ومحصور كالإغريق
المحاصرين .. نهمس بشفرات الرسائل البرقية

هذا الصباح عبر طريق مُندى
رأيت المعتقل الجديد للأسرى

كانت ثمة قنبلة قد خلقت ما يشبه الفوهة الطَفَلية الطازجة
على قارعة الطريق ... وفى الشجر...
كانت مواقع الرشاشات تسوّر المعتقل بالأسلاك الشائكة
وكانت هنالك تلك الشبورة البيضاء التى تراها على الأرض المنخفضة
ثم.. هكذا .. يكون الفيلم قد صور معسكر الاعتقال - ١٧
حلم كئيب دونما صوت

هل هناك حياة قبل الموت؟.. هذا مُسَجل
فى "باليمرفى".. الكفاءة مع الألم
البؤس المتماسك.. قضمة ورشفة
احتضنا قدرنا مرة أخرى

(من ديوان "الشمال" - ١٩٧٥)

الجلجنايت: نوع من الديناميت
الأبيغرام: قصيدة قصيرة جداً مختتمة بفكرة ساخرة... غالباً ما تكون من بيت واحد أو بيتين.
إشارة إلى الشاعر الكسندربوب (١٦٨٨ - ١
باتريك هنرى بيرس زعيم وشاعر ايرلندى
- ١٨٧٩)
إشارة إلى الشاعر ادوموند بيرك (١٧٢٩
١٧٩٠ -
كونور كروز أوبراين: ناقد ايرلندى وأستاذ جامعى معروف.

الغَضْنة

ها أنا أركب...
إلى الطاعون مرة أخرى
أحيانا بعدما أستحم بالسناج
من الحواجز ذات الجملونَ المحترق

أرى المحتاجين فى أصوات الانفجارات الصغيرة
ترى ماذا أقول إذا ما اندفعوا بموتاهم على العجلات نحوى؟
لقد اكتويت .. أنا غُنة سوداء للوطن

(من مجموعة "ذخيرة شمالية")

الجَملون: الجزء الأعلى المثلث الزوايا من جدار مكتنف بسطحين منحدرين

يوم الزفاف

أنا خائف
هذا اليوم خالٍ من الأصوات
بينما الصور تَتدافع الواحدة تلو الأخرى
لماذا كل هذه الدموع
والحزن الوحشى على وجهه
خارج عربة التاكسى؟
يَصّاعُد نُسغُ النحيب
فى ضيوفنا وهم يُلوّحون

وأنت تغنى خلف تلك الكعكة العالية
كعروس هجرها عريسها
وتصر - بخبل مجنون
على استكمال الطقس

عندما ذهبتُ إلى حمام الرجال
كان ثمة قلب بأسياخ
وأسطورة حب
. . . .
دعينى أنام على صدرك حتى المطار.

(من مجموعة "ذخيرة شمالية")

بروق - ٨

(عن العجزة فى "كلون ماكنواز)

تقول الحوليات... عندما كان رهبان كلون

ماكنواز
كلهم يصلون فى الكنيسة
ظهرت سفينة فوق رؤوسهم فى الهواء
كانت المرساة تنجذب عميقاً وراءهم
وقد ربطت نفسها إلى سياج المذبح
وبينما اهتز بدن السفينة حتى الثبات
صعد أحد البحارة صارياً محاولاً توثيق حبل
ثم فكه .. ولكن بلا جدوى

"هذا الرجل لا يستطيع تحمل حياتنا هنا... وسوف يغرق"
قال رئيس الرهبان... "إلا إذا ساعدناه"..
وهكذا فعلوا ... وأبحرت السفينة المحررة وعاد الرجل
متسلقاً من العالم السحرى .. كما عرفه.

(من ديوان "رؤية الأشياء" ١٩٩١)

كنت كلى ملكها
(عن موت أم الشاعر)

عندما كان الآخرون هناك فى القداس
كنت كلى ملكها ونحن نقشر البطاطس
كان (ذلك) يكسر الصمت .. وهى تساّقط واحدة تلو واحدة
مثل سبائك اللحام الساقطة كالدمع من حديد السبائك
تواجدت بيننا راحات باردة .. أشياء
نتقاسمها
تلتمع فى دلو الماء البارد
تساّقط هى الأخرى
انتشارات صغيرة لطيفة من جهد كل منا
كانت تفيقنا
. . . .
وهكذا بينما كان كاهن الكنيسة واقفاً بجوار سريرها
يؤدى صلواته من أجل الموتى بجهد وعنف كبيرين
وبينما كان البعض يستجيب والبعض الآخر يبكى
تذكرتُ رأسها المحنىّ تجاه رأسى
نَفَسُها فى نَفَسى... ومَدُانا البليغة المنغمسة
لم تكونا أكثر قرباً مدى حياتنا.

(ضمن سلسلة سونيتات بعنوان "ايضاحات" ١٩٨٧)

تعرى القصيدة التالية الأحوال الراهنة للعمالة الزراعية فى ايرلندا بالاستناد إلى خلفية بائسة تسجل المجاعة الايرلندية البشعة فى منتصف القرن الماضى وتحديداً عالم ١٨٤٥.

فى عزق البطاطس

يحطم الحفار الآلى المثقاب
يثير حلزوناً من المطر الأسود.. من الجذور

والقوالب
يتدافع الال من الخلف .. ينحنون ليملئوا
أماليد السلال المجدولة ... تموت أصابعهم في البرد
مثل الغربان وهى تهاجم حقول سوادها كالغراب
يمتدون في خط فوضوى من سياج الشجيرات إلى أرض غير محروثة
بعض الثنائيات يدأبون على اختراق الصفوف الرثة
ليحضروا سلة للحفرة.. ثم يقفون منتصبين

طوالاً.. لبرهة .. لكنهم سريعاً ما يتعثرون عائدين
ليصيدوا حمولة جديدة من بين الأمواج المفتتة
تنحنى الرؤوس... تنحى الحافلات...
تبعث الأيادى متجهة نحو الأم السوداء
الانحناء الموكبى داخل طبقة اللربة العلوية

تتكرر - بلا تفكير - كالخريف
قرون من الخوف وتقديم القرابين لإله المجاعة
تُصلّب العضلات خلف ركبهم المتواضعة
وتجعل من المَرجْ هيكلاً موسمياً.

في بياض الحجر الصوان .. أو زرقته .. يرقدون مبعثرين
مثل الحصى المتضخم .. وطنيون

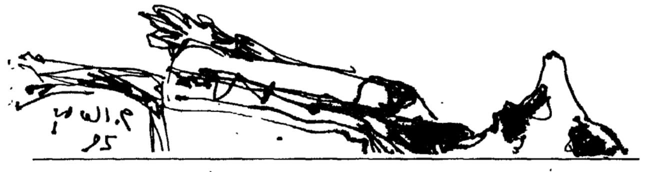
في انتمائهم للحظيرة الطينية السوداء
حيث الندرة المقسومة نصفين انفتحت وتخثرت
تبدو الدرنات المنحرفة المعقودة الجذور
قلوباً صخرية للحفارات .. مشقوقة بالجاروف
تظهر بيضاء كالقشدة

تفوح الروائح ١٢١٢١٢١٢الطيبة من الأرض المفتتة
ينفجر اللحاء الخشن للدبال
عقد البطاطس (ميلاد نظيف)
ملمسها الصلب، وداخلها المبلل
يعد بمذاق التربة والجذر
تنتظر الرص فى الحفر .. جماجم حية.. عمياء العيون

الجماجم الحية .. عمياء العيون .. تتوازن
على هياكل مختلطة بوحشية
تروم البلاد فى ١٨٤٥
ابتلعت الجذر التالف وماتت

البطاطس الجديدة... جامدة كالحجر
لكنها تعفنت عندما رقدت
ثلاثة أيام فى حفرة الطين الطويلة
الملايين تعفنوا معها

زُمّت الشفاه.. ماتت العيون بصعوبة



تصقعت الوجوه حتى باتت تشبه طائراً منزوع الريش
فى ملايين أكواخ الخوص
كانت مناقير المجاعة تقضم فى الأحشاء

أناس جوعى منذ الميلاد
يعزفون .. مثل النباتات فى الأرض العاهرة
كانوا يهجنونها بحزن عظيم
وتعفن الأمل مثل النخاع

البطاطس العطنة كانت تفسد رائحة الأرض
الحُفَر تستحيل صديداً فى التّبات القذرة
وحيث يوجد عازقو البطاطس
تظل تشم رائحة الفروح السائلة
تحت أسطول النوارس البهيجة
يموت الإيقاع .. يتوقف العُمال
يقدمون الخبز الأسمر والشاى فى الغداء ملء علب مبهجة
موتى من الإرهاق يرتمون باسترخاء
فى القنوات المحفورة .. يأخذون كفايتهم
بامتنان يكسرون صيامات لا تنتهى
ثم - بينما يرقدون على الأرض الكافرة - يدلقون
رقرفات الشاى البارد المنسكب .. وينثرون فتات الخبز

أماليد: جمع أملود وهى سلة من الأغصان اللدنة)

(من ديوان "موت محب للطبيعة" ١٩٦٦)

رسالة موسكو:

صباح الخير يا مكسيم جوركى

أشرف الصباغ

خلال السنوات العشر الأخيرة بدأ مصطلح "العودة إلى الأدب" يحتل مركز الصدارة فى الأوساط الأدبية والفنية فى روسيا. وهذا المصطلح تم تداوله ضمن مصطلحات عديدة، اتخذت كشعارات للاصلاحات منذ بداية البيريسترويكا، عندما انصب على رأس القارئ الروسى المسكين كل ما لم ينشر فى السنوات السابقة، وكل ما لم يمثل على خشبة المسرح أو يصور للسينما. وطوال هذه الفترة لم يكن الإحساس بالمعجزة واضحاً، بل لم يكن هناك إحساس على الإطلاق بمعجزة ما لها قيمة محددة. فقد فهم كل إنسان بينه وبين نفسه، وأدرك أن هذه "الوليمة" لن تستمر طويلاً، وسوف ينفذ إن عاجلاً أو أجلا المخزون السحرى لذلك الأدب "السرى"، ومن ثم سيأتى زمن آخر.

ولكن أى زمن؟

يبدو أن الإجابة على هذا السؤال حالياً غير ممكنة بشكل كاف. ولكن هل استطاع أحد ما منذ عدة سنوات أن يتصور عودة الروس إلى ما أنكروه، وأهملوه باحتقار عندما هبت ريح البيريسترويكا؟

واليوم، بعد أن خاض المسرح الروسى تجارب عديدة فى مستنقع الجنس والهبوط والانحطاط، نراه يعود فجأة إلى مكسيم جوركى. وتأتى هذه النقلة المدهشة بعد أن شعر المثقفون الروس، والمسرحيون منهم على وجه الخصوص، بانكسار ما، واختراق لوعيهم بسبب غياب دراما جوركى، وأن هناك انحرافا جديا ليس فقط على المستوى السطحى الظاهر.

منذ فترة وجيزة قال أحد النقاد الأمريكيين المحبين للمسرح الروسى: "الغريب أن المسرح يعود مرة أخرى إلى جوركى. إن ذلك لا يعنى إلا شيئا واحداً فقط، وهو أن الروس لم يتعفنوا بعد".

وبصرف النظر عن صحة هذه الملاحظة أو عدم صحتها، إلا أن جوركى بشهادة معظم النقاد الروس كان ولا يزال حامل لواء الثورة، بشجاعة وحرية، ضد الفن الفاسد والمنحط، وضد الأيديولوجيا المتحجرة، وضد التعامل ببساطة وسطحية وضيق أفق مع الأدب.

وبفرحة غامرة استيقظت موسكو على جمهورها العريض أمام المسارح، كما لو أنه اكتشف فجأة أن الاستمرار على هذا الحال، وبدون جوركى أمر غير ممكن. فعلى مسرح "ستوديو اليج تاباكوف" عرضت مسرحية "الأخيرون"، وعلى مسرح "يفجينى فاختانجوف" عرضت مسرحية "الهمج"، وعلى مسرح "اتحاد ممثلى طاجنكا" عرضت مسرحية "الأعداء"، وعلى مسرح "ستنسلافسكى" عرضت مسرحية "مشاهد تراجيكوميدية من حياة الراحة". عرضت ٤ مسرحيات لجوركى على مسارح موسكو فقط، وفى وقت واحد، ولم يتغير اسم واحدة منها. وكتبت الناقدة المسرحية "ناتاليا ستاروسيلسكايا" تعليقا بمجلة "الحياة المسرحية" على هذه الظاهرة قالت فيه: **"يبدو أن ذلك قد حدث لأننا على مدى عشر سنوات كاملة استطعنا أن نحس أننا بالفعل "همج" و "برجوازيين صغار" ضيقى الأفق، وأعداء، ومتسولين أيضاً"** .

وفى أحد البرامج التليفزيونية على قناة سانت بطرسبورج علق أحد المخرجين الشبان على ظاهرة العروض الكلاسيكية فى الفترة الأخيرة بقوله: "ليس من المهم اليوم كيف ننظر إلى الأعمال المسرحية الكلاسيكية، ولكن الشئ المهم والضرورى هو كيف تنظر هى إلينا". وعلى الرغم من أن الحديث كان بعيدا عن جوركى وعالمه، إلا أن الجملة فى حد ذاتها تدفع بالإنسان للبحث عن المفتاح الحقيقى لـ "عودة المسرح" فى عودة أعمال جوركى التى بدأت تشغل الناس مرة أخرى بعد أن شغلت العديد من خشبات مسارح موسكو . حيث أن مكسيم جوركى كان أحد ضحايا البيريسترويكا، بل يعتبر أول ضحية لما أفرزته من قيم جديدة وروس جدد، ومافيا ثقافية انهالت فى محاولة مستميتة للقضاء عليه قضاء مبرما. ولكن ٤ عروض مسرحية "جوركوفية" دفعة واحدة تأتى كصفعة أولى على وجه الغشاشة والانحطاط والتدمير الذاتى، كما أراد جوركى دائما. **لقد آن الأوان لعودة الوعى، والتعامل بموضوعية مع القيم الحقيقية بغض النظر عن انتمائها لمرحلة تاريخية معينة، وبعد أن بدأت تخف حدة الهدم الجنونى لكل ما كان قبل عشر سنوات، وبعد أن أخذت مساحة السلبية والتطرف فى التقلص.**

وعلى ضوء الاهتمام الزائد للمخرجين الروس، اتضح أنه ليس كل شئ فى دراما الكسى مكسيموفيتش جوركى باطلا أو وهما. فقد استطاع جوركى ، فى خضم الفوضى والبلبلة أن يرصد العديد من العلاقات الهامة، والقيم الرفيعة فى علاقتها بالوجود الإنسانى. ولا يخفى علينا أنه فى الوقت الذى ابتعد فيه المسرحيون، خلال العشر سنوات الأخيرة، عن تراث جوركى، كانت تجذب اهتماماتهم مسرحيات المؤلفين المعاصرين والجدد، والتى كتبت تحديدا على نمط تراث مكسيم جوركى، بل وامتداداً له فى بعض أحيان. وهذه ليست مصادفة كما يتصورها أو يصورها العديد من المثقفين. ففى «مشاهد تراجيكوميدية من حياة الراحة » إخراج «فيتالى لافسكى ريومين» نجد أحد الممثلين يردد: **«ينضج الإنسان، وتنضج أفكاره أيضاً، تنضج وتقوم على عودها**



مكسيم جوركي

بشكل حلزونى ، ولكن دائمـاً إلى أعلى».
وفى "الهمج" للمخرج «اركادى كاتس» يقف فى أعلى المسرح حلزون معلق بالأغصان مع العناقيد المغبرة والورود البيضاء اليابسة والفروع السوداء العارية. ويبدو كما لو كان نابتا من العدم ومنتهيا أيضاً فى اللاشئ. أما توجه الحلزون إلى أعلى فلا يجب أن نحمله تفسيرات وتأويلات من شأنها إفساد الأمور، ويمكن فهمه ببساطة على أنه يرمز إلى الحد الذى وصل إليه عقم الأفكار وجدبها بشكل لن يؤدى أبدا إلى أى شئ محدد. والمخرج هنا يضخم فكرة الحلزون إلى درجة اللامعقول، أوبعبارة أخرى إلى درجة الهزل والسخف. وتكاد تكون هذه الفكرة هى البطل الرئيسى للعرض .
وبشكل عام يبدو أن فكرة الحلزون تتناسب إلى حد بعيد مع الفهم الآتى لمكسيم جوركى، من حيث الاستمرارية والتجدد والرسوخ. وهنا يمكننا القول بثقة شبه مطلقة بأن المخرج الوحيد والرئيسى والأساس لأعمال جوركى المسرحية هو الزمن نفسه، والزمن فقط. هذا الزمن الذى لا يكشف فقط وبدقة شديدة الأحداث والتركيبات الإنسانية لبداية القرن العشرين، وإنما يعرى وجهات نظر هذه الأنماط والنماذج البشرية، ويكشف علاقاتها المباشرة وغير المباشرة بمجمل الأحداث التى مرت وقتئذ.

إن الأعمال الكلاسيكية اليوم تنظر بدهشة واستنكار ليس فقط إلى الروس، وإنما إلى جميع البشر، وتحاول وضع كل إنسان أمام ضرورات وتحديات الدروس التاريخية المتكررة. والسؤال الهام هنا يتردد بقسوة شديدة: هل نستطيع تحمل هذه النظرة بوعى ووضوح كاملين، وصراحة مع النفس أيضاً؟

إن المهتمين بأعمال جوركى مازالوا يدرسون سؤالين فى غاية الأهمية بخصوص مسرحية "الهمج"، وهما : «من حطم، وماذا حطم؟ ومن أجل أى هدف؟ »
وأهمية السؤالين تكمن فى كونهما من أهم المؤشرات والعلامات التى يمكن من خلالها رصد وقياس درجة الوعى والرؤية عند المجتمع الروسى حاليا. وها هو المسرح يبحث أيضاً فى هذه الإشكالية، لأن الناس الجدد و الناس القدامى فعليا على درجة عالية من التشابه والتطابق. وكل ما هناك أن البعض يتسمون بالجمود مع الانتماء، وهذا ما يميز المتحجرين. والبعض الآخر يطمح إلى التقدم التقنى والتحرر من الجمود والتحجر،إلى درجة تقود فى واقع الأمر إلى كل المباحات الـ "ديستوفسكيه"، وهذا أيضاً جمود وتحجر ، وكلاهما فى واقع الأمر من المآسى الكبيرة. إن همجية هذا وذاك لم تعد اليوم بدائية ووحشية كما نتصور، لأن كل منا يمر بهذه المرحلة على نحو ما، وخصوصا فى روسيا الآنية، وبصرف النظر عن انتمائه إلى أعمال السكك الحديدية والبنائين وعمال المناجم، أو انتمائه إلى الفئة التى تحاول "أمركة" المجتمع الروسى، بل و "أمركة" العالم كله اليوم. والفكرة الإخراجية المحورية فى **"الهمج" تتركز على تصويب وتعديل ما جرى فى وعى الإنسان الروسى، ووعى العالم كله فى زمن مكسيم جوركى. واستطاعت الشخصيات القوية الحية أن تجبرنا على معايشة أنماط بشرية مختلفة من "الهمج" قريبة منا ومعروفة جيدة لنا، وفينا الكثير منها. حتى ليكاد الإنسان يختنق من اكتشافه فجأة أنه يشاركهم مصائرهم بشكل أو بآخر، لأن**

حياتهم تشكل جزءا ما من حياته الشخصية.

أما عرض «مشاهد تراجيكوميدية من حياة الراحة»، فقد جاء وديعا ولطيفا على النمط التشخوفي. ويبدو أن هذا اللطف والوادعة، أو بمعنى أدق النعومة، لايلعب المخرج فيها دورا كبيرا، بقدر ما يلعب الزمن نفسه دورا رئيسيا. ففكرة كوننا، بدرجة أو بأخرى، مشابهين لهؤلاء المترفين أو المرتاحين قد أصبحت قديمة، إلا أنها فى هذا العرض تبدو جديدة على نحو ما، ومرة وقاسية، مؤلمة ، مؤلمة لحد الموت. وهذا بدون شك؛ درس الواقع الآنى، وفعل النظرة الآتية من هناك، من زمن جوركى.

وفى عرض "الأخيرون" للمخرج "أدولف شابيرو"، فقد ظهرت بصمات المخرج القاسية، التى تؤكد على انهيار وسقوط منظومة ما من القيم مرتبطة بشكل جذرى بصعود قيم أخرى ربما تكون مغايرة تماما أو متضمنة لجزء ما مما سبقها، أو الاثنين معا. كما تؤكد على أن المهزلة القائمة لم تبدأ فقط بالأمس، ولن تنتهى أيضا فى الغد. فالعالم يبدو مزحزحا عن جميع نقاط ارتكازه وقواعده الطبيعية وهذا ما أوضحته الإطارات الخاوية المنحرفة على المسرح، والزوايا المليئة بالنفايات، والكؤوس التى يخلطون فيها الدواء بالسم، وكأنهم يستعدون بشكل ما لقتلنا جميعا. فى هذا العالم الفظيع واللامعقول تعزف الأوركسترا الموسيقى الدينية، ويبدل الممثلون ملابسهم فوق خشبة المسرح، أمام الجمهور، وينزعجون وبتملمون ويتعثرون ،فى عالم بدون أحاسيس يعيش على الأفكار فقط، ونحن فيه لسنا "الأخيرين"، لأنه فى كل الأحوال سيأتى الكثيرون، إن لم ننتبه.

إن الأعمال المسرحية لمكسيم جوركى لم تكن نتيجة الحلم الرومانتيكى بتحقيق المستقبل الشيوعى المزدهر، بقدر ما كانت نتيجة للألم والفوضى . ونحن نعرف الآن، وبشكل واضح ، كم كان هذا المستقبل الزاهر يبدو فى نظر جوركى إشكالية كبيرة يجب أن تحل نفسها بقوانينها عن طريق الاستمرار والنقد الذاتى و الاعتراف بالخطأ وممارسة التصويب والتصحيح.

وفى النهاية، وبعد مرور العديد من السنوات، نرى أنفسنا وجها لوجه مع البرجوازيين الصغار، والهمج، والأخيرين. بالطبع نحن نختلف عنهم فى أشياء كثيرة، وهم مازالوا كما كانوا، ينظرون من فوق خشبة المسرح إلى "الناس الجدد"، وإلى أى مدى هم بالفعل "جدد" وبصرف النظر عما إن كان الرد إيجابيا أو سلبيا، فسوف تظهر فى النهاية إمكانية كبيرة لفعاليات هذا السؤال فى المستقبل، إن لم تكن قد ظهرت فعلا. أما بخصوص الاختلاف - اختلاف الجدد- فهناك بالفعل اختلاف يجعل صور القدامى من الهمج والبرجوازيين الصغار والأعداء باهتة وشاحبة أمام صور الجدد من الهمج والبرجوازيين الصغار . ولكن يبقى مكسيم جوركى، شئنا أو أبينا، واحدا من الكلاسيكيين المتجددين دوما، والذين يحتلون مكانتهم اللائقة ليس فقط بفعل اختلاف الإخراج الفنى وجمالياته وتقنياته، ولكن بفعل الزمن كأفضل مخرج مسرحى يمكنه أن يعيد مكسيم جوركى إلى الحياة فتيا ورائعا، ومشاكسا وعنيدا أيضاً.

رسالة الكويت

معجم للشعراء العرب طموح وناقص

فريدة النقاش

صدر فى الكويت مع بداية شهر نوفمبر ١٩٩٥ «معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين» فى احتفال كبير أقامته المؤسسة صاحبة المشروع وشارك فيه مائتا مثقف عربى من كل الأقطار، وأقيمت على هامشه عدة أمسيات شعرية افتتحها شاعر مصرى بقصيدة- فضيحة- ملؤها النفاق الرخيص، وردا عليها فيما بعد شارك معظم أعضاء الوفد المصرى فى كتابة قصيدة أخرى ساخرة قام بجمع أبياتها وترتيبها ووضع الهوامش لها الشاعر "حسن توفيق" الذى كتب هو نفسه عددا كبيرا من أبياتها.

يضم المعجم سيرة حياة ونماذج من شعر ١٦٤٤ شاعرا من جميع الأقطار العربية جرى اختيارهم من بين ٣٢١٤ من المتقدمين أى بنسبة ٥١٪.

وكان المعجم الذى يقع فى ستة أجزاء من القطع الكبير المطبوع طباعة فاخرة قد تأخر عن موعده لمدة تقرب من العام ابتغاء الإجادة وحتى يكون كما يقول الأمين العام للمؤسسة عبد العزيز السريع« أكثر تعبيرا عن واقع الشعر العربى فى عصرنا الحاضر، وأن يضم معظم الشعراء فى كافة أقطار الوطن العربى وفى المهاجر، وأن يكون أكثر يسرا على الباحثين والمهتمين للحصول على البيانات التى يريدونها، بل وأردناه أيضاً أكثر دقة وموضوعية...»

ويسجل الدكتور "محمد فتوح أحمد" رئيس لجنة الشعر وعضو هيئة المعجم بعد تجربته الطويلة فى فحص المادة المقدمة والإعداد لكتابة التوطئة النقدية للمعجم:

«أن الشعر العربى الحديث إن اكتسى فى منابته المتنوعة بأردية محلية متفاوتة الأصباغ والألوان، فإنه -فى التحليل الأخير- ينزع منزعا فكريا مشتركا، ويسلك فى التطور درجات متقاربة الملامح والقسمات ثم يصب فى تيارات

وأنهار فنية تكاد تكون محكومة بقوانين وأعراف تاريخية وجمالية لا يعوزها التناغم والانسجام..» ولعل هذه الخلاصة أن تكون هي أهم إنجاز فعلي للمعجم حيث يؤكد الإنتاج الشعري الجديد ما أصبح في زمن الهزائم والخيبات القومية مشكوكا فيه ألا وهو وحدة الثقافة العربية وتنوعها في آن كأحد الأسس التي ينهض عليها مشروع التوحيد القومي المرتجى.

كذلك فإن ظاهرة اهتمام بعض الأثرياء العرب النفطيين من أمثال عبد العزيز سعود البابطين في الكويت الذي أنشأ مؤسسة للإبداع الشعري باسمه وسعاد الصباح التي أنشأت مؤسسة للنشر وجائزة باسمها، وسلطان العويس في الإمارات العربية المتحدة الذي أنشأ جائزة ثقافة كبيرة باسمه هي تعبير جنيني عن وعي البورجوازية العربية بذاتها القومية وبحقيقة المخاطر التي تهددها وهو وعي عبر عن نفسه بغلبة الانتماء القومي على مؤسسة القبيلة والأسرة والوطن الصغير وهي خطوة وإن جاءت متأخرة ولا أريد أن أقول بعد فوات الأوان، فما تزال أمام العرب إمكانيات لتعويض تأخرهم، فقد كانت وماتزال ضرورية حتى تلعب أموال النفط دورها الحقيقي في نهضة العرب متجاوزة ذلك الدور الخرب الذي طالما قامت به ما اصطلح على تسميته بثقافة البترودولار.

وقامت خطة المعجم على الجمع الميداني للمادة بواسطة شبكة واسعة من المندوبين ، ومن خلال الاتصال المباشر بالشعراء واستكتابهم سيرهم الذاتية واختيارهم بأنفسهم نماذجهم الشعرية التي يرونها أفضل ما يمثل فنهم الشعري على أن لايحرم شاعر عربي جيد من دخول المعجم ولو لم تصدر له دواوين شعرية ولذا ضم المعجم عددا من الذين ولدوا في السعبينيات وكانت الضوابط الثلاثة التي حكمت الاختيار هي السلامة اللغوية والسلامة الموسيقية والمستوى الجمالي والفني.

وتخبرنا المقدمات المختلفة أن عددا من الشعراء قد رفض الانضمام إلى المعجم دون أن تسوق لنا حججهم، ولكنها تقول في مجال آخر إن بعض النصوص قد تم استبعادها لأسباب سياسية أو دينية وهو مايضع علامة استفهام حول مدى حرية الشعراء حقا في اختيار نصوصهم ومدى سطوة المحرمات الشائعة في الوطن العربي والتي تمارس رقابة ضمنية على الإبداع.

وقد ناقش المجلس مطولا موضوع قصيدة النثر وأوصى بقبول شعراء قصيدة النثر وضم المعجم بعض أبرز مبدعيها وإن جاءت معظم النماذج من الشعر العمودي ثم شعر التفعيلة ثم قصيدة النثر متجاهلا شعر العامية وامتد اهتمامه إلى شعراء المهجر ولواء الاسكندرونه حيث قام رئيس المؤسسة بإيفاد كل من الدكتور على عقلة عرسان عضو مجلس الأمناء. والأستاذ تحسين إبراهيم بدير مدير مكتب عمان وعضو هيئة المعجم إلى اللواء المذكور خلال الفترة من ١٥ - ١٩-٧-١٩٩٣ حيث زار العديد من المدن والقرى بحثا عن الشعراء الذين يكتبون بالعربية، ومن هذه المدن والقرى، إنطاكيا والإسكندرونه، وأضنة والحربيات، وعبد الوهاب والتل.. وغيرها، وعلى الرغم من بعد المسافات ووعورة الطريق، ومالاحظاه من تحفظ الشعراء والأدباء وامتناعهم عن مقابلتهما خوفا من ملاحظة المخابرات، فقد تمكنا من مقابلة بعض الشعراء واستيفاء

استمار اتهم..»

كذلك جرى ترتيب المعجم هجائيا دون النظر لتقسيم الجنسيات والدول ويجرى الإعداد لترجمة المعجم إلى لغات أجنبية والإعداد لطبعة ثانية تتلافى بعض الأخطاء التى وقعت فى الطبعة الأولى ولكنها بالقطع لن تزيل هذا اللبس الذى وقع فى تعريف "المعاصرين" بأنهم الأحياء فقط- وقت إعداد المعجم. وهؤلاء الذين يكتبون سيرتهم بأنفسهم الشئ الذى يجعل الاحتياج ملحا لمشروع آخر أكبر وأوسع ينتج معجما يتعامل مع الوطن العربى الحديث كله ،أى منذ نشوء الحركة القومية فى نهاية القرن الثامن عشر فى مصر، ولعل الأثرياء العرب يتعاونون مع المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم للنهوض بمثل هذا المشروع الضخم الذى لابد أنه سوف يستفيد من الخبرات الكثيرة المتراكمة فى التحضير لمعجم البابطين وإصداره، وخاصة بعد أن قامت المؤسسة بإنشاء هيئة دائمة لشئون المعجم، وبعد أن حيا مندوب المنظمة العربية صدور المعجم باعتباره إنجازا عربيا طالما حلمت به المنظمة.

أثار الدكتور "محمد فتوح أحمد" فى مقدمته النقدية للمعجم مجموعة كبيرة من الأسئلة عن تطور الشعر العربى وصولا إلى القصيدة مابعد الحداثية، وهى فى الحقيقة أسئلة النهضة العربية ذاتها التى يرى أن من المرجح- وكما هو شائع فى كتب التاريخ المدرسية - «أن يكون أبرز هذه الشروط الأساسية التى حددت أوليات النهضة هو ازدياد تفاعل العلاقات السياسية والاجتماعية والثقافية بين الغرب الأوروبى والمشرق العربى..»

ويضيف «ويمكن القول بأن الأثر الأكبر لاحتكاك الشرق العربى بالغرب الأوروبى عبر الحملة الفرنسية قد تبلور فى أنه أظهر العرب على مدى التقدم العلمى والثقافى الذى بلغه الأوروبيون، ووضع أمامهم نموذجا للتطور حاولوا احتذاءه فيما بعد، وأثار فيهم مكامن الدهشة..»

ويختلف الباحثون الجدد فى التكوينات الاجتماعية الاقتصادية وفى التاريخ مع هذه الفرضية الشائعة حول بدايات النهضة فى مصر، ويرون أن مايسمى بصدمة الحداثة التى تلقاها المصريون عبر الحملة الفرنسية كانت صدمة زائفة، بل معطلة لأن بذور النهضة كانت قد نمت ذاتيا فى أحشاء المجتمع المصرى الذى أخذ يتقدم بثبات نحو الرأسمالية، وبدراسة كتابات الشيخ حسن العطار أحد التلامذة النابهين لشاعر مجهول يدعى "إسماعيل الخشاب" يمكننا أن نستدل على هذه البداية الأخرى للنهضة.

كذلك فإن فكرة "اللحاق" التى يتضمنها تطلع المصريين مندهشين إلى الغرب الذى جاء إليهم مع الحملة الفرنسية كانت على كل المستويات فكرة مدمرة لأنها من وجهة المدرسة الجديدة فى التحليل الاجتماعى الاقتصادى التاريخى قطعت الطريق على النمو الذاتى والمستقل نسبيا والمرتبط ببيئته للنهضة المصرية ثم العربية لاحقا، وذلك على العكس من مجمل فرضيات بل ومسلمات ونتائج الأبحاث الاستشراقية سواء أنجزها مستشرقون أوروبيون أو محليون.

ويقول الباحث المصرى "يحيى محمد" إن هناك أكواما من الوثائق مكدسة عن هذه المرحلة من تاريخ مصر لم يقترب منها أحد بعد وهى تحتاج لجهود عشرات الباحثين والمؤرخين المسلحين بالأدوات والمناهج العلمية الجديدة والمتحررين من أسر النظرة المركزية الأوربية الاستشراقية ومن مديح الذات القومية لكى يبسطوا لنا حقيقة تاريخنا وعوامل

تطورنا وإخفاقنا خاصة بعد أن رحل الاستعمار القديم تاركا آثاره الدامية على جلودنا وعقولنا مفسحا المكان لاستعمار جديد أشد قوة وإن كان أكثر دهاء، إذ تخلقت في ظله تبعية ثقافية تسري في الهواء الذي نتنفسه عبر سطوة الإعلام ووسائل الاتصال التي تتقدم كل يوم، فتأسرنا وتخطف أبصارنا وتجعل مشروعنا الخائب للحاق مجرد وهم وسراب نظل نطارده دون جدوى.

تقول الناقدة يمنى العيد:

«لقد تعرضت ثقافتنا في تاريخها إلى كسور حادة وفواصل قطعية، فاهتزت، أو تخلخلت عملية الإضافة هذه، وبدا ما أنتج من نصوص خارج سياقها، أو خارج حركيتها وتبلورها في سمات وخصائص.. الغزوة الفرنسية البونابرتية التي أردفت حملتها العسكرية بحملة ثقافية، بهرتنا بهذه الثقافة، بعلومها وفي ضوئها وصفنا ما أضيف خلال فترة سابقة بالانحطاط، لم يستوقفنا طابعه اليومي ولغته المجاورة للمعيش..»(٢)

ولعل في محاولات الجماعات الشعرية الجديدة في مصر لإعادة قراءة إنتاج هذه الفترة، خاصة ذلك الإنتاج الذي استبعدته المؤسسة الرسمية وهمشته بل وعاقبته بسبب طابعه التمردي الاحتجاجي الكاشف أن تكون إحدى البدايات الجدية لإضاءة المسكوت عنه في تاريخنا الثقافي وفي الشعر على وجه خاص، والوصول إلى نتائج جدية في هذا البحث الجديد سوف تكشف عن بدايات أخرى لكل ماهو حديث في ثقافتنا ويصبح قول الدكتور محمد فتوح «لقد إنصرم على تجربة "الجديد" في شعرنا المعاصر قرابة نصف قرن» - يصبح قولا في حاجة إلى مناقشة أخرى.

ومع ذلك فإن إشاراته المتكررة لمأزق التجربة الشعرية مابعد الحداثية تضعنا أمام مأزق حداثتنا المشوهة كله.

ومثلا فإن «ظاهرة التدوير التي غدت تستأثر برقعة فسيحة في المساحة الشعرية، وقد كان قصارى ماندين به تلك الظاهرة أنها تطفئ الإيقاع، وتجهد المتلقي في اللهاث وراء الشاعر حتى ينتهي إلى قرار بيت يمكن التوقف عنده، ومع ذلك فقد كان هذا الجهد محتملا في ظل ضيق الظاهرة ومحدودية نطاقها الشعري، ولكن ماذا يقال الآن وقد امتدت أصابع التدوير فأضحت تستغرق- أحيانا- رقعة القصيدة بأكملها، وحتى غدت وحدة المقطوعة، أو وحدة العمل برمته تحل محل السطر الشعري؟!..

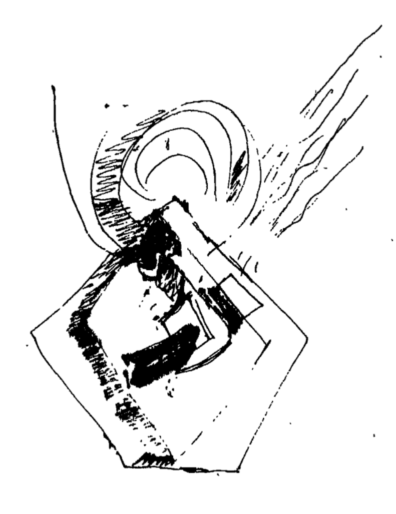
وهو يضيف:

« وأخشى ما نخشاه أن تفضي نمطية الإيقاع- بالدوران داخل أوزان بعينها- إلى نمطية التصوير والتعبير، وقد بدأت نذر ذلك بالفعل، لأن الإيقاع ليس كيانا موسيقيا أصم، بل هو قادر على أن يستدعي إلى زمن المبدع جملة الرموز والصيغ التي ارتبطت به بحكم التكرار والمعاودة..»(٣)

وتشخص "يمنى العيد" التي درست الشعر العربي الحديث دراسة متعمقة الأزمة قائلة:

«أود أن أقول إن توجها في روايتنا يشكل مغامرة جدية في اكتساب هويته العربية، بينما يتغرب الشعر، دون أن يشمل التغرب الشعر كله. ما أقصده بكلامي هو الطابع الغالب..»

فهل يا ترى قفز الشاعر الجديد في الهواء مقتلعا نفسه من الأرض لاهثا وراء فكرة "اللحاق" المجنونة قاطعا جذوره مع الماضي بخيره وشره؟ أم أنه مأزق الواقع المتشظي نفسه من وطن يتراجع ولا يبقى للشاعر كمايقول البعض أي يقين ملموس



سوى جسده؟ ولكن لماذا تتماسك الرواية إذن؟ وهل يا ترى أن تلك النماذج التى تتحدث عنها يمنى العيد والتى تخرج من إطار "الغالب" تحمل سمات جديدة تتناقض كلية مع هذا الغالب وتفتح آفاق جديدة لتطور الشعر؟ يحتاج الرد على هذه الأسئلة إلى دراسات تطبيقية فى نماذج هذا المعجم وفى عشرات الدواوين ومئات القصائد التى تصدر على امتداد الوطن العربى مع التفاته خاصة لكل من قصيدة النثر وشعر العامية وشهادات المبدعين التى أصبحت أسلوبا معتمدا كمصدر للنقد.

الهوامش

١- د. محمد فتوح أحمد، معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين ج ٢ صـ ٤٦ - الكويت

٢- د. يمنى السعيد ملاحظات حول نقدنا العربى، الرافد، أكتوبر ١٩٩٥ الشارقة- الإمارات العربية المتحدة صـ٦٤

٣- محمد فتوح أحمد، مصدر سابق صـ٧٣

٤- يمنى السعيد، مصدر سابق صـ٦٤

نحت

رحلة الفنانة منى السعودى:

الثقب أنف الحجر

رسالة عمان

محمد العامرى

فى هذه القراءة سنحاول أن نطرح معظم ما أرادت أن تقوله الفنانة منى السعودى فى رحلتها الفنية منذ عام ١٩٦٥- ١٩٩٥ من خلال تفسير الخطوط والمنحوتات التى أنجزتها فى هذه المسافة الزمنية. حيث أنى أجازف فى الكتابة عن فنانة لها خصوصيتها ورحلتها الطويلة التى أثبتت من خلالها حضورها العربى والعالمى. حيث انتشرت نصبها فى باريس والمتاحف العربية والعالمية و اشكالية تناول هذه الرحلة هى عدم الوقوف على كل المنجز لدى الفنانة فى خلال تطوافها المستمر ابتداء من بيروت الى عمان وباريس ومعظم مدن العالم. حيث أننى قد حظيت بمشاهدة الخطوط والخطوات الرئيسية فى رحلتها الفنية ابتداء من التخطيط بالأحبار وانتهاء بالأشكال النحتية. ولا ننسى تجربة الكتابة الشعرية لدى (منى السعودى) ومدى تأثيرها على العمل الفنى المنجز حيث شاهدنا الكثير من التخطيطات التى تحتوى على قصائد لها ولكتاب عرب.

سأتناول فى هذه القراءة عدة محاور قابلة للتأويل والحوار والنقاش:

١- الدائرة فى التكوين.

٢- الثقوب.

٣- حساسية السطح النحتى.

٤- التراكيب الهندسية ومحاولة الدمج والانسجام بين الأشكال التالية:

أ- القوس + المستطيل+ الدائرة+ الخطوط الأفقية والعمودية، المربع.

٥- الأبعاد المتفاوتة فى التراكيب الهندسية.

٦- التماثلات الشكلية.

وتنطبق تلك المحاور أيضاً على الرسومات التى تشكل معادلاً موضوعيا للمنحوتات ولكنها على الورق. وهناك ملاحظة أن

التخطيطات تأخذ جانباً آخر في القراءة الفنية إذا أهملنا جانب الأفق الفراغي للنحت حيث نراه على الورق، من خلال المساحات الفارغة (الخلفية) في مساحة الورق إذا اعتبرنا أن الخلفيات التى تحتوى عليها تلك التخطيطات هى أفق مفتوح خارج الورق.

(١) إن المشاهد لأعمال الفنانة يلاحظ تكرار الثقوب فى معظم أعمالها، إن هذه الثقوب هى دلالة واضحة على طرح متنفس فراغى للعمل النحتى الذى يحتوى على الكثير من الصلابة لانتشار الخطوط الحادة وهي بذلك تضع حلولاً لكتلها النحتية، فالثقب لديها هو أنف الحجر الذى يتنفس منه الشكل والذى يضعنا أمام مساحة جديدة من الفراغ المريح فى الكتلة. وكأن الفنانة تبنى عملها من خلال ذلك الثقب الذى تحيط به مجموعة من الأعماق الهندسية كالدوائر والمربعات والمستطيلات المركبة تركيبا تدريجيا يبدأ من الثقب وينتمى فى الخط الخارجى للعمل. مستفيدة من التقاطعات الشكلية للخطوط لتخلق تكوينا متناغما ومنسجما ضمن منظومة إيقاعية واضحة تظهر من خلال ترداد الخطوط المتواترة والمتلاحقة فى تكوينها ،ويظهر ذلك جليا فى النصب الموجودة، فى باريس حيث تلاحظ الخطوط الأفقية المتواترة التى تشكل إيقاعا متوازنا تماما ومقطوعا بشكل أفقى آخر ليكسر استاتيكية الخطوط الأفقية.

(٢) الدائرة: الفنانة مهووسة بشكل غريب بظلال الشكل الدائرى الذى يطغى على معظم تخطيطاتها وتكويناتها، مما يأخذنا للحديث عن تلاحم الكتلة لدى الفنانة فى مشاهد الأقواس المركبة والمتداخلة بشكل مدروس ضمن حالة من الانسجام التام فى الشكل. وإننا نلاحظ حين تطرح صيغة المربع غالبا ماتعود وتتبعه بدائرة وبناء مجموعة من الأقواس والانحناءات خارج ذلك المربع كاسرة بعض الخطوط بالتفاوتات العميقة (التصرف بالأبعاد) من خلال الإبراز والقطع.

(٣) حساسية السطح النحتى: أدت الفنانة اهتماماً كبيرا فى أشكال الحساسيات والملمس لدى الحجر التى تعمل عليه، فقد استغلت مثلا تعريقات الجرانيت الطبيعية لإبراز السطح المصقول والتعويض عنه بتلك التعريقات اللونية، وكلنا نشاهد سطوحا أخرى ذات ملمس مختلف تماما باختلاف الخامة ، أقصد نوع الحجر المعمول به، وتقاطعات الإزميل وإبراز نتوءات استاتيكية متواترة جعل من السطح الخارجى للعمل جمالية خاصة، ويذكرنى ذلك بالطبقات التى يتركها جوياكوميتى على أشكاله النحتية التى ادعى بعض النقاد أنها لاتفيد العمل ولكنهم تراجعوا عن ذلك فيما بعد حيث اكتشفوا أن السطح لديه هو عامل مهم جداً فى التكوين، وإننى أذكر جوكاميتى بعيداً عن تأثر الفنانة منى السعودى به ولكننى ذكرته لخصوصية السطح الذى تنجزه الفنانة فى منحوتاتها. فهى تتعمد لترك مساحات متفاوتة ذات ملامس مختلفة من أجل إغناء السطح وإخراجه من طور المألوف.

(٤) التراكيب الهندسية فى النحت: فالمتأمل للأشكال المطروحة يجد أن الروح الهندسيةفى الشكل، هى الغالبة من خلال التصرف فى تلك الأشكال على صعيد تركيبها وصياغتها وأوضاعها فى الشكل، فهى تخلق الانسجام بين الدائرة والمربع



بين (الأفق والعمود)، كل ذلك يظهر فى خلال ترتيب هندسى جمالى له خصوصية عالية فى الطرح البصرى لدى المشاهد، واستخدام الأشكال والخطوط الهندسية يعطى عامل القسوة فى الشكل وعامل الجمود ولكنها وضعت لذلك مجموعة من الحلول الفنية المعقولة للتخلص من ذلك الجمود.

ومن الملاحظ أن الفنانة قد نجحت نجاحاً كبيراً فى الحفاظ على توازن الشكل، ثابتاً لايهتز، ولا يتأتى ذلك إلا من خلال خبرة كبيرة لدراسة التكوين والقاعدة بكل معطياتها.

(٥) التماثلات: إن التماثل فى الشكل فى أعمال الفنانة هو الذى ساعد على ظهور الميزان البصرى للشكل، فنلاحظ مثلاً فى (نصب النهر (١٩٨٣) وجود تماثلات واضحة، إذ هناك ثلاث مساحات على يمين الشكل فارغة، وكذلك على اليسار على نفس مستوى الخط البصرى للشكل ونلاحظ أيضاً ظهور التموجات فى وسط الدائرة وتقابلها ذات التموجات وذات الإيقاع ، حتى يظهر ذلك بلون الجرانيت. كل هذه التماثلات كانت عاملاً مساعداً لثبات وتوازن الشكل المطروح.

بقى أن نقول أن الفنانة منى السعودى هى واحدة من اللواتى برزن بشكل كبير على صعيد النحت، و تعتبر من الأسماء اللامعة فى ذلك المجال. وأخيراً لابد من ملاحظة أن التخطيطات التى تنجزها الفنانة ماهى إلا صور أخرى لمنحوتاتها الموجودة فى الفضاء،، ولو قارنا بين التخطيط والنحت لوجدنا ذات الروح وذات الحساسية والأشكال ، وكأنك أمام تخطيطات أولية لمنحوتات كبيرة.

نقد رواية

وائل رجب:
الكتابة على الحائط بعنف

سمية رمضان

يبدو أنه من الآن فصاعداً علينا ألا نركن إلى توقعاتنا المعتادة عن جنس الرواية (الذى طالما حيّر النقاد تعريفه على أية حال).

إن نظرة سريعة على ماصدر عن دار « شرقيات » على سبيل المثال لشباب ينشرون كتباً لأول مرة يدلنا على اتجاه مغاير فى فن القص عموماً وبالذات الرواية . وربما كانت شرقيات معيارا جيدا فى هذا المجال لما عرف عنها من اطلاع واسع على ما يكتب فى الوقت الراهن واختيار دقيق لما تختصه بالنشر وذلك من منطلق رؤية متكاملة أصبح كتالوج الدار يعكسها بوضوح ينبئ باستمرار التزامها بنشر الإبداع الأدبى المتميز فى إخراج متميز رغم الصعوبات .ولذا فأنا عندما شككت فى قدرتى على تصنيف «داخل نقطة هوائية» تمهلت لأنى أعلم أن شرقيات نشرت للكاتب من قبل فى مجموعة « خيوط على دوائر » ضمن خمسة آخرين أسماهم جمال الغيطانى الفرسان الستة (وهم أحمد غريب وأحمد فاروق وعلاء البربرى ونادين شمس، ووائل رجب وهيثم الوردانى). علمت كذلك أن وائل رجب يناهز عمره السادسة والعشرين فدق فى رأسى ناقوس يقول: الق نظرة ثانية فربما اكتشفت أنك اعتدت أشياء عليها ألا تظل معتادة. هذا لا يعنى أنى لم أكن قد تنبهت لأمور فى الرواية حفزتنى للكتابة، وإن لم تكن هى ذاتها التى استوقفتنى فى القراءة الثانية إلا أن حتى حدسى المبدئى غير المعقلن كان : إن هذا عمل صادق كتب عن سعى جاد، ركّب بشكل فذ.

فى القراءة الأولى بدت رواية وائل رجب خرقاً للمألوف يتخذ شكل ومضات تلمع فجأة من فلاش كاميرا



سريعة تنير مشهدا يراه القارئ خاطفاً ثم ينطفئ ويضئ الفلاش مشهداً آخر. وهكذا دون أن يكون بين المشاهد أى رابط ماعدا شخصيات واهية تظهر وتختفى وتتلاقى على أساس أنها تنتمى لأسرة واحدة. ولذا بدت عناوين الفصول الخمسة وكأنها حوائط حاجزة أكثر منها جدرانا تسمع من ورائها أصواتا تصل ما بين تلك العوالم التى تبدو وكأنها بلا رابط.

إلا أن النظرة الثانية أضافت إلى هذا المظهر بعداً يؤكد مقصد الكاتب من هذا التقسيم الأشبه بالحجرات المنفصلة، كما يؤكد مقصودية خروجه على استراتيجيات السرد المألوفة فى حالة وصف حياة العائلات بتطورها الكرونولوچى المعتاد. فعلى الرغم من أننا بصدد رواية تقع معظم «أحداثها (لقطاتها) فى قرية اسمها «الخادمية» فى دلتا مصر يأهلها جيلان متعاقبان من الأعيان الذين يسرى عليهم قانون الحياة من موت وميلاد ومرض ونكاح، مثلما فى التناولات المعتادة لتيمة تعاقب الأجيال ، إلا أن المكون الملحمى هذا يضرب به رجب عرض الحائط فى سبيل مقولة جديدة تماماً فى إطار تضاهيات لعلاقات تخدم رؤية الكاتب (أى وجهة نظره) وتعمق مفهومه للكتابة وهى علاقات المرض بالصحة، الغذاء بالإخراج، الحياة بالتحلل، يغلفهما رجب فى أسلوب إكلينيكى تشريحى بارد لكنه واضح وضوح الكتابة على حائط بخط عريض ويتم له بذلك حسب قراءتى إعادة تقييم علاقة الكونى بالجزئى. ولا يفلت منه الهدف مرة على مدى صفحات الكتابة، يظل يكتب من موقع عالم جرئ أمام شريحة يعرضها علينا وهو يحدد خصائصها وقلبه يدق بشدة لكن صوته أبداً لا يرتعش، فيجد القارئ المتفاعل نفسه وهو يشارك رغماً عنه فى تشخيص مرض يقع تأثيره خارج نطاق النص وذلك من خلال عملية تبدو وكأنها تتم بلا عون يذكر من الكاتب اللهم همهمات تقريرية سريعة من حين لآخر. ولذا فقراءة الفصول الخمسة فى رأيى تتم على أساس أنها منظر الشريحة وقد التقطت لها صوراً مكبرة (أو سلايدز أحرى فى هذاالسياق) من زوايا مختلفة معروضة على خلفية بيضاء تنطفئ وتضئ مع حركة تغير الصورة على ماكينة العرض وهى القراءة التى تشجعنا عليها العناوين التى اختارها رجب لفصوله:

ألعاب الماء والهواء
تحت الأسقف المنخفضة
الحياة الأخرى
مع اختلاف الزوايا

وكلها تصلح أن تكون عناوين لدرس متقدم فى الأحياء وذلك باستثناء الفصل الأول المسمى: «صوت الكاميرا.. تك.. تك» فهذا الفصل يقف على حدة يفرش أرضية أو يبيض الخلفية بمعنى يدهنها طلاء أبيض حتى تتسنى الكتابة، وهو بمثابة شاشة العرض أو حائط العرض. هو فصل الكتابة فيه تأهيلية للقارئ وكأنها تحضير ، يلغى ويمحو ما كتب من قبل بصدد عائلات الريف . فصل كتب لفعل القطيعة مع المألوف عن طريق استخدام هذا المألوف ذاته وبالتالى فهو لا يشئ إلا بأقل القليل عن الصدمات المتتالية الباترة التى تتلاحق فى بقية الفصول/ السلايدز والتى يوفر لنا الكاتب مفاتيح

شفرتها فى فقرتين تقربانا من مفهوم رجب للكتابة.

الأولى وهو بصدد وصف عبده يضاجع امرأة تؤلمه أظافرها وهو وصف يبدأ بتداعيات الحلاقة عند الحلاق ويمر بمفردات امتحان فى البيولوچى، يقول فى نهايته:

«[....] الايقاع كان إكمال الفراغات [....] النقط الت/ى يتم الكتابة عليها فى هذا النوع من الأسئلة مهمة الممتحن [....] تحولت النقط إلى خطوط . بدأ فى تحريك عضو الكتابة فى حركات عنيفة أدت إلى خلق لغة بكر فى اختراقها للمألوف » صـ٧٠

أما الفقرة الثانية المفتاح لهذا النص الثائر الصارخ فأقل حدة وعنفاً؛ تمشياً مع موقف مختلف يصف فيه مدفن العائلة من داخل غرفة الدفن:

« الجدار يمكنه أن يؤدى أدواراً كثيرة فى حياة الإنسان يكون محدداً أساسياً لأماكن الفراغ أو يكون حاجزاً بين شخصين يرغبان فى تخطيه أو لا يرغبان. لكنه فى هذه الحالة يكون موصلاً جيداً للصوت» صـ١٠٢ فى الفقرتين وتحت مظلتى فعل التكاثر وتفاصيل الغناء من تحت مظلة الحياة والموت يقف بنا رجب أمام اشكالية على مستوى آخر: اشكالية الصفحة البيضاء، الجدار الذى طلى أبيض فى الفصل الأول ، كيف يملأ فراغه؟ وكيف تترك فيه فراغات. تنم عن الحدود وتخطيها؟ ويبدو أن رجب قد حدد موقفه تماماً من البداية: الفراغ يملأ بالعنف، بتشريح المألوف حتى يفرغ آخر قطرة فى جوفه، ينزع الهالات عما ألفنا تعتيمه فى ضباب المستور والمُقدر، بتسمية المسميات بأسمائها دون تورية وبثقة وشجاعة ليتواجه القارئ مع تابوهات اللغة التى تقوقعت فى تلافيف فكرنا فمنعتنا عن التعامل مع مشاكلنا الفعلية، الحقيقية، الواقعية فى أمور الجنس والمعتقدات.

والأداة التى اختارها رجب لفعل العنف ذلك هى اللغة المباشرة الصريحة يتناول بها حياة شخصياته البيولوجية فى شبقها ومرضها وموتها والمظاهر الثقافية المستمدة من ردود الأفعال الجاهزة لما يسمى فى علم الانثروپولوچيا «طقوس التخطى» ، فيستعمل بلا وجل كلمات صادمة لأنها مستقاة من واقعنا الشفاهى بدلاً عن الاكليشيهات المعتادة فيقول: خراء طيز، منى إلخ فى سياقات تربط بين المظاهر البيولوجية للوجود وما يغلف الحال الإنسانى من خوف أو تواصل؛ ألم أو فرح، صحبة أو اغتراب. والسعى هنا دال ومحفز، ربما ذكرنا بسعى صنع الله إبراهيم فى الكثير من أعماله، كما يذكرنا بلا هوادة بنقيضه ومقتضى وجوده وهو النفاق اللغوى الذى يميع الوصف ويهرب من المواجهة، يمثله على مستوى المعاش بعض أطبائنا فى الهروب من استعمال كلمة «براز» التى عادة ما يستبدلوها «بستول» الانجليزية!

ورجب لا يخونه غضبه المتمالك إلا مرة واحدة وهى للأسف المرة التى كان من الممكن أن تعبر بشكل أكمل من غيرها عن المزج البديع الذى نسجه ما بين الكونى والجزئى، فى الفقرة التى يصف فيها عبده «عندما بدأ يشعر أن الوجود قد بدأ يخرج من أسفله». إلا أن تلك فى رأيى هى الكبوة الوحيدة



في كتاب يسعى بقسوة بالغة على الذات إلى الخلاص من التسويف والتزييف وضرب الحجب على مظاهر الحقيقة غير الجميلة من خلال مواجهة الجمال بالقبح، النظافة بالقذارة، الغذاء بالإخراج والحياة بالموت، المدنس بالمقدس فتتكشف لنا مدى قدسية الحياة بكل ما فيها أو لزوم الواحد للآخر على حسب موقعنا منها. وربما كانت تلك المعادلة التي يزنها رجب على مدى الكتاب وراء الأهمية المعطاة في النص للون الأبيض على تعدد الألوان «المنشورة» على صفحاته. فالأبيض هو الفش؟ يصل بين شقي المظاهر المختلفة فهو لون اللبن في فم الرضيع يفصل بين حاجته للغذاء وحاجة أبيه الجنسية، وهو لون المني الفاصل بين الطفولة والنضج الذكوري وهو لون اللبن الواقي من مضار الأشعة على الصحة، تتقيأ مرضاً على شاشة عرض الأشعة وهو حتى لون المادة التي تفصل بين «القشر البرتقالي وحبوب الماء البرتقالية»، واللون الفيصل بين الدم والعرق.

الأبيض هو لون الحائط الذي يؤكد الكتابة كما يؤكد فراغاتها، إلا أنه قبل كل شئ لون الضوء الذي يسلطه رجب وراء صورة (السلايدز) ليمسك به كل ألوان قوس قزح الواهية، المزوقة ينشرها على الحائط في احتجاج صارخ على الزيف في لغة يومية عن أشياء يومية تكتسب أبعاداً ثورية عميقة على عادة تمكنت منا كثيراً: عادة الخوف من سؤال المألوف. فكأنه يصرخ فينا: انتبهوا!

ندوة

«الحب فى المنفى»
تحـــويل الوقائع إلى ســــرد

مسعود شومان

كصوفى، راهب ينسج الكلمات فى أبنية لها حركية الوجود من شرق النخيل للخطوبة ومن خالتى صفية والدير إلى الحب فى المنفى، تكشف الذوات عن نفسها معلنة عن دراما إنسانية، عن صراعات وتناقضات داخل الوجود الإنسانى، وتقدم ملامح فنية وخصائص جمالية لا تخص سوى بهاء طاهر.

وقد كان لحضور رواية "الحب فى المنفى" بشكل طاغ فى الحياة الثقافية أثر فى تجمع محبيه وعشاق كتابته فى الندوة التى أقامها "أتيليه القاهرة" كما حضرها عدد كبير من الروائيين والنقاد منهم إدوار الخراط، محمد البساطى، عبد العال الحمامصى، يوسف أبو ريه، سليمان فياض، سعيد الكفراوى، هالة البدرى، وقد كانت الندوة مظاهرة حب لروح بهاء طاهر الإنسان - إبداعه - درس فى الكشف عن جماليات إحدى رواياته المهمة وهى رواية الحب فى المنفى وقد قدم صديقه الروائى سليمان فياض شهادة عن كتابته وعلاقته الإنسانية والفنية ببهاء طاهر، وقد قدم للندوة د. مدحت الجيار.

إبراهيم فتحى:
الإنسان فى المأزق

هذه الرواية تناقش دراما الإنسان فى التاريخ، لكنها ليست كتاباً فى التاريخ، فهى تصور الملامح العقلية والوجدانية للإنسان فى المأزق الذى نعيشه فى أيامنا هذه، ولا يجب أن تقرأ الرواية على أنها سيرة ذاتية، على الرغم من أنها تأتى على لسان راو واحد، وهو الذى يتحدث بلسان الآخرين حينما يفرد لهم الكلام داخل بناء الرواية، فالرواية متعددة الأصوات على الرغم من وحدة الراوى، والسؤال المهم هو لماذا أثارت "الحب فى المنفى" كل هذه الضجة.. ذلك لأنها تمسك بتلابيب الموقف، وطعم اللحظات التى نحياها، هذه الرواية عن زماننا، لذا فهى كاشفة له، وهى تتحدث عن زمنين: زمن موضوعى وزمن شخصى، خاص فالزمن الموضوعى حافل بالبشاعات والموت والخبث، فهى تصور عصراً مليئاً بالجثث، وهذه سمة

عصرنا الذي يحيط به الأفق الدامي والاختناق .والرواية لا تقدم كتابة تسجيلية عن ذلك العصر وإنما تقدم السياسة واللحظات العميقة داخل الذات، وسنجد أن الزمن الموضوعي يتحول إلى قص.. إلى فعل إنساني.. إلى صراع تاريخي بين قوى مختلفة ومتناقضة تلون عصرنا باللون الدامي، فالدراما في الرواية تحول كل الوقائع إلى سرد قصصي، وتتحول الأحداث إلى دراما شخصية ولا يعيبها تحدثها في السياسة فهي لا تقدم كتابة نادبة أو نائحة ، لكنها تتحدث عن انكسار النموذج الرأسمالي واغتراب الشخصية في العالم الأول / الغرب، فالمشكلة التي تطرحها الرواية ليست انكسار اليسار أو التحرك الوطني، وإنما هي الخلفية السائدة وهي انكسار الاحتكارية الاقتصادية.

إن كتابة بهاء طاهر لا تترك للطريقة التبسيطية في التفكير مجالاً ، فنحن بإزاء قوى تدبر أمراً ما، تصنع قهراً ما لإعادة تشكيل خريطة العالم ،والرواية تصور إنسان العالم الأول لا كما تصوره الإعلانات والإعلام المزيف لكنها تصوره مغترباً عن ذاته الحقيقية، وتصور تعاسته ، هذا العالم الذي يلهث وراءه العالم الثالث لا يستحق أن نلهث وراءه، فلا وجه للحقيقة في عالم تصدره لنا الصحافة التي تسيطر عليها الصهيونية والرأسمالية العالمية، وهذا ما يرصده بطل الرواية وهو صحفي مصري/ ناصري أو هكذا يجب أن يقول لنفسه في ساعات الصفاء، لكنه شخصية لا تستطيع أن تصورها ضربات سريعة من الفرشاة، لأنه شخصية تتسع لمجموعة من المتناقضات ، وهي مصورة في الرواية بشكل ليس نهائياً، فليست ملامحها نهائية غليظة ، فهي شخصية تمارس أدواراً متعددة، شخصية ثورية تناصر الفقير وتذهب إلى أماكن مختلفة لتجابه هنا وترصد هناك لكنها ذات لها صورة مثالية عن نفسها ، لذا فهي ترتطم دائماً بالذات الفعلية، وهي شخصية تتوق دوماً للموت ولديها رغبة في الغرق لتنتهي، وللشخصية هذه زمنان (عام - خاص) وهما يلتقيان ليصنعا معرفتها وتعدد جوانبها، وارتطام الزمنين يؤدي إلى مؤسسة الموت؛ موت الأمان ، موت الحب والهزيمة التي تحيط بكل من يحاولون الخروج من جلودهم القديمة إلى عالم تسوده الحرية، والرواية رغم أنها تقدم لنا قصة حب إلا أنها ليست قصة حب مفتعلة أو إجبارية.

د. صلاح فضل

ندوب روحية عميقة

في البداية سأشتبك مع مقولة د. علي الراعي ووصفه لها بأنها رواية "كاملة الأوصاف"! وأختلف مع هذا الوصف للأسباب الآتية:

- إن وعينا بالمتخيل الروائي ينمو مع كل عمل روائي جديد.
- إن المقولة تلغي المسافة الضوئية بين الناقد والعمل الفني.
- إن هذه المقولة تتصور وصفة للرواية وكتابتها وبالتالي تعرف الروايات القاصرة والروايات "كاملة الأوصاف".

أعتقد أنه توفرتلدينا الآن حصيلة من الأعمال الروائية التي يمكن أن نطلق عليها مصطلحاً نطلقه على الشعر وهو رواية المهجر، إذ أن هذا التيار من الكتابة أصبح تياراً عميقاً وأصيلاً.

إن رواية المهجر التي تزدهر عند نهاية هذا القرن قد نشأت في ظل لحظة من الوعي بالواقع الكوني، وهذا النوع من الروايات يمتلك البعد الجمالي الكافي لأن تلقى نظرة كاملة على مجتمعاتنا عندما ينظر إليها من الخارج مع مقارنة أوضاعها بالأماكن الأخرى في العالم، والكاتب يتمثل ذلك في بؤرة مزدوجة ليقيم واقع مفارقة الأمكنة والأزمنة، رواية المهجر إذن تتيح لنا هذه الفرصة لمعرفة هذه المفارقة ، وتأتي "الحب في المنفى" لتكون خطوة أصيلة في هذا



الطريق.
إن بهاء طاهر كاتب واقعي حتى النخاع، وأحسب أنه يتخذ إجراء بالغ الأهمية حتى يحيل الشخصيات إلى رمز وهو لايقوم بنمذجة الشخصيات في رواياته، فالشخصيات تتجاوز النموذج لتصبح رموزاً فائقة الدلالة، فهي تشير إلى جملة من الرموز الكونية التي ترسم بعمق حركة اللحظة التاريخية، فبهاء طاهر يبني نموذجه حتى يستحيل إلى طاقة رمزية ، فالكاتب يستحضر حديث "تولستوى" عن الأسر التي تتشابه في ندوبها الروحية العميقة، فالرواية تنقل لقارئها جوهر الأشياء التي يريد كاتبها أن ينقلها لنا.
إن الصيغة الغالبة على الرواية هي روح الاعتراف الدرامي وهو ما يؤكد حتمية ما حدث، والإقرار بقبوله، والقارئ لهذه الرواية يواجه الآتي:
قرب المسافة الشديدة بين الواقع والمتخيل.
طبيعة التقنيات التي يستخدمها الكاتب فهي تسير في النمط الزمني المعتاد دون أن أي ابتكار جديد.
- إن تجربة بهاء طاهر في أعماله السابقة لها كشوفها التجريبية وكانت تتسم باللعب بالزمن وبالحوارات وبتوظيف الأسطورة لكننا في الحب في المنفى نجد أن بهاء يمضي في زمن معتاد دون أن يقترح تقنية طليعية غير التي تستخدم عادة، وهذا ما يؤدي إلى الانزلاق على سطح التجربة دون أن تكشف جديداً ، وهذه الرواية يغيب عنها تقنيات أجادها خاصة توظيفه للأسطورة والغوص في أعماق الذات ، بالإضافة إلى تعدد الأصوات ، أما في هذه الرواية فإن بعض الشخصيات قدمت بشكل نمطي مثل شخصية الشيوعي فهي شخصية تعيش في زمن ما قبل السبعينيات، والرواية ذات طابع سياسي طغى عليها ، وتغير الظروف يجعل مخاطبة الماضي نوع من المعايشة بأثر رجعي، فمشكلة الرواية أن السياسة لم تتحول فيها إلى تقنيات جمالية وهذه المشكلة تحول بعض أجزاء الرواية إلى طعام بائت.
إن الحكايات التي تتخلل الرواية يمكن اعتبارها مجموعة من القصص القصيرة التي تبطن الرواية وتسهم في بنائها الروائي، وتكشف لحظاتها وتبرز الملامح الشعرية من خلال هذه التنويعات، لكن الرواية تنجح في السرد الذي يحقق به شعرية عالية ، وذلك من خلال تتبع وبناء إيقاعات العواطف ، فالكاتب على الرغم من قدرته التحليلية يمتلك قدرة في نسج العواطف والتلاعب بإيقاعاتها، والقارئ لن يستطيع أن يمنع أن تندى عينيه في بعض اللحظات ، لذا فأنا أعتقد أن قراءة الرواية في صمت سيكون له تأثير ملحوظ.
وشعرية هذه الرواية تبدو في ثنائية الداخل / الخارج ، وبهاء طاهر يصنع تلك التقنية بمكر وحرفية شديدة.
- إن صلب هذه الرواية مادة السياسة، لذا فالعنوان الذي كان جديراً بها ليس "الحب في المنفى" بل السياسة في المنفى، فالرواية واقعية حتى درجة التوثيق، وأعتقد أن وصف الكاتب لمجازر بيروت وصبرا وشاتيلا لا يمكن أن يدخل باعتباره فناً روائياً لأنه وصف مباشراً استغرق صفحات عديدة ، ولذا فهذا الجزء لا يصلح لرواية!وإنما يصلح لعمل صحفي إعلامي، فالمادة لم تتحول جمالياً إلى مادة روائية ، فلابد من تقطيرها إلى صيغة جمالية تدخل بناء الراوي.
وأعتقد أيضاً أن نهاية الرواية نهاية مثالية وتبسيطية في تفسير الظواهر، وهي نهاية من الممكن أن تحفزنا إلى تفسير الظواهر بشكل أعمق، وهذه النهاية تقود حتماً إلى الموت، وربما موقف بهاء المثالي هو الذي يميز رواية "الحب في المنفى".

د. سيد البحراوي

المتحققون هم المزيفون

هذه الرواية قابلة للاختلاف ، وهي رواية مهمة بهذا المعنى، أعتقد أنه أسيء فهم

مـقـولـة د.على الراعى عن الرواية بأنهـا "كاملة الأوصاف" فقد استـخـدمـها بالمعنى الدارج، فـهـو عندمـا اسـتـخـدمـهـا لم يعن كـمـال الرواية أو وضع خـصـائص نوعـيـة لهـــذا الـنـوع الـروائى ، إنـنـى أرى أن المشكلات التى أعـتـبـرها د. صـلاح فـضـل مـثـالب فى الرواية هى بعـيـنهـا التى تميزها ، فقيمة الرواية الأساسية هى أنها تقدم الحقيقة دون أن تفرض عليها خيالاً ، فـالواقع أصـبح أكـبـر من أى خـيـال، فـهل نلوم شخصاً تجرأ على قول الحقيقة بدون تخـيـيل، فـالرواية عـمـل فنى ضـخـم لم يفـتـعل فـيـه بهاء أى حيل على الإطلاق ونجح فى تقديم عـمل يغـوص فى أعـمـاق الأشياء وبالنسبة للتقنيات المعتادة التى تحدث عنها د. صلاح فـضل فـإننى لم أر زمناً خطيـاً مـعـتـاداً فى الرواية، فـهـناك تراوح بين أكـثـر من زمن وهو مـا أشـار إليــه د. صـــلاح فــضـل بمسـألة الداخل والخـارج، فـقـد يبـدو لأول وهلة أن الخط الزمنى مـسـتـقـيـم لكنه مـتـداخل فى الشـخـصـيـات ، أمـا عن اتهامه بسطحية بعض أجزاء الرواية فهـو اتهام خطير ، فبهاء طاهر لا يستـخدم الأسطورة بشكل مباشر لكنه يعمق الشخصية باستخدام الأسطورة، وفى هذه الرواية يسـتـخـدم أسطورة الطفولة التى أنجز من خـلالهـا أسطورة الشـخـصـيـة بالمعنى العـمـيـق، فـأسـطورة الإنسـان هى التى تحكم بنـاء الرواية لا الدوافع السياسية، فـالرواية رغم أنها تقدم عناصر سياسية لكنها تقدم أزمـة الإنسان المعـاصـر فى عـجـزه عن أن يكون ذاتـه ، فى ألا يكون إنسانـاً حقـيـقـيـاً، ومن هنـا يجب أن نـربط بـين الـرمـــز الأساسى وهو أسطورة الطفولة وأحداث السرد المختلفة، فالجزء المكتوب عن صبرا وشـاتـيـلا لـيس عـمـلاً دعـائـيـاً لكنه وظف بشكل جميل، أما عن النهاية المثالية فإنها تؤكد على أننا مـقـهـورين إلى النهـايـة، فـالمتحـقـقـون هم المزيفـون ، لذا فـالنهـاية جاءت بشكل جميل.

د. محمد برادة

استثمار السياسة

لاشك أن بهـاء طاهر صـوت مـتـفـرد فى الرواية المصرية والعربية ، ولى رأى حول اسـتـثـمـار المادة السـيـاسـيـة فى الـرواية، ففى الخمسينيات كان الإلحاح على تحاشى الخطاب السياسى المباشر، لكن يخيل إلى أن هناك عودة إلى كتابة كل الأشياء بدون اسـتـغـنـاء، لكن السؤال هو كيف يستثمر الكاتب العنصر السياسى.

إن رواية الحب فى المنفى أوقـفـنى فـيـهـا العلاقة بين الذاكرة واللغة فاللغة مجموع ما تحسه من ألم ، والرواية مؤلفة من عدة لغـات وهذا تـعـبـيـر عن الانـفـصـام بين الشخوص، ومن ثم وراء الأزمـة لغة مفرغة من حـمـولـتـها ، فـالزمن هو سبب الأزمـة فـهـو الذى فصل اللغة عن ذاكرتها فكيف نستطيع استخلاص اللغة من ماض ميت هذا هو السؤال؟.

عبد الحكيم حيدر

الجمال في التعاطف

اخـتـلف بداية مع النقد النفعى لأى نص، ولعل اختلافى مع د.صلاح فضل يرجع إلى أنه رأى أن النص مـغـرق فى الـسـيـاسـة لكننى أرى أن "الحب فى المنفى" نص حول الإنسـان، ولم تكن الـسـيـاسـة هى الـهـم الشـاغل للراوى رغم تحدثه فى السـيـاسـة ولقد كان التعاطف مع الشخصيات سمة رئيسية فى الرواية ولم تكن حيلة لغوية ، فجماليات الرواية مصدرها الشخصيات التى رسمها بمهارة كاتب جميل هو بهاء طاهر، كـمـا أن الكلام عن المسافـة بين المتـخـيل والكتـابة يضعنا أمـام وصـفـة جـاهـزة للكتـابـة، فـلا يوجـد فى الفن الروائى درجة نستطيع تقديرها للمتخيل أو المكتوب، وإنما الجمال ينبع من الخبرة الإنسانية المنقولة عبر الرواية.

نبض الشارع الثقافى

إمام حامد

التراث فى الألوان

نذهب إلى المركز المصرى للتعاون الثقافى لزيارة معرض الدكتور السيد القماش الذى اختار له اسم (رؤية لإنسان القرن الواحد والعشرين) وهو معرض رسم بالأبيض والأسود (بالحبر الصينى). والدكتور القماش يعتبر من المهتمين بالرسم السريالى - فى الجيل الجديد - وفى لقاء مع الدكتور القماش تحدث عن الحركة السريالية.فقال: إن لها بدايات فى العالم منذ أعمال ليناردو دافنشى ثم ظهرت عند الفنان بوش والفنان جويا ثم عند وليم بليك وتواصلت الأجيال ...
فكانت السريالية عند بيكاسو وأرنست وتانجى ثم سلفاردور دالى.
وفى الحقيقة إن السريالية مرتبطة بالأحلام ولها دور مع درسات وعلوم فرويد ورغم أن كل عمل فنى يحتوى على خيال إلا أن السريالية تجسم الخيال وتصعده وقد تربطه بالماضى بما فيه من تاريخ وتراث...
أو بالحاضر وما يحتويه من واقع أو بالمستقبل وما يحمله من المجهول وقد بدأت الحركة السريالية فى مصر على يد فؤاد كامل ورمسيس يونان وكامل التلمسانى ثم ظهر عبد الهادى الجزار وحامد ندا ثم محمد رياض سعيد، وأنا الآن أحاول تكملة المسيرة ويساعدنى فى ذلك خيالى.
منذ بداية الموسم الثقافى قبل أربعة شهور كان هناك أكثر من معرض لأكثر من فنان تشكيلى ، وقد لا حظنا أن التراث ينال اهتمام الكثير من الفنانين التشكيليين ويحتل مكانة مرموقة بين إبداعاتهم ولوحاتهم ، وقد أثار هذا الإبداع الفنى داخلنا الكثير من التساؤلات ...
ماذا يعنى التراث بالنسبة لهؤلاء الفنانين؟

وكيف نجعل المتلقى المصرى وخصوصاً المواطن العادى يتفهم ويتذوق الفنون التشكيلية؟ وما هى رؤى وآراء هؤلاء الفنانين؟.
وحول هذه التساؤلات كان هذا الحديث الطويل مع أكثر من فنان تشكيلى.
* كان أول لقاء فى أتيليه القاهرة مع الفنان نبيل مكى الذى تخرج من معهد ليناردودا فنشى عام ١٩٦٣ وله تاريخ طويل مع فن الرسم على السجاد وكان أول معرض أقامه فى سنة ١٩٧٤، ١٩٧٥ وكان بانوراما عن انتصارات أكتوبر بعنوان الاقتحام.
ويقول نبيل مكى: أنا أعتز وأهتم بكل ما هو تراث فى ذات المرأة وفى ذات الأشياء المصمتة لأن التراث هو ميراث الأجداد وهو الأرض التى أنبتتنا والتى نقف عليها.
ثم نلتقى مع مجموعة من الفنانات فى معرض جماعى مشترك بأتيليه القاهرة أيضاً وقد افتتحه صبرى ناشد مدير عام المتاحف والمعارض بوزارة الثقافة، وقفنا أمام لوحة "أمومة مكافحة" للفنانة مشيرة صبحى ليسانس آداب قسم اللغة الفرنسية ودرست بالقسم الحر بكلية الفنون الجميلة من سنة ١٩٩٤.
ثم وقفنا أمام لوحة أخرى لمشيرة صبحى فشعرنا بأنها تتمرد على البيئة وشكل المنزل التقليدى وذلك من خلال لوحة "تمرد" التى تصور ركنا فى منزل يجمع بين البساطة والأناقة .
ثم ننتقل إلى لوحات الفنانة هناء هاشم ونتوقف عند إحدى لوحاتها التى تصور بصدق "مائدة شعبية" وهى بذلك تؤكد إنتماءها لبلدها وإحساسها بالبسطاء.
ثم نأتى إلى لوحات الفنانة چيهان بكير وكان من بينها لوحة التكية التى كانت فى البيت المصرى القديم.. فى بيوت أجدادنا والتى تعتبر جزءاً من تاريخنا ، حيث شاهدنا ضوءاً يأتى من الماضى يفرش ظلاله على أرضية عتيقة لمسناها بأقدامنا وعشقنا الأبواب الخشبية والأعمدة والأرض الحجرية.
وانتقلنا إلى إحدى لوحات الفنانة ميرفت قاسم التى تصور لنا بالخطوط والألوان "حيا شعبيا" عابقا برائحة التاريخ التى تأخذنا إليه المشربية والأروقة والأبنية التى تؤكد على الطراز العربى والمعمار الإسلامى العريق ثم نتوقف عند إحدى لوحات الفنانة صافيناز الخشت بعنوان "بائع العرقسوس" الذى يقف وسط حى شعبى.
وأخيراً نلتقى مع الفنانة ماجدة عيد ونتأمل لوحة "بواب العمارة ينتظر" وتقول عنها ماجدة عيد إنها من واقع الحياة والحقيقة أن معظم لوحات هذا المعرض الجماعى المشترك كانت من البيئة والتراث ومن واقع الحياة.
ثم نترك أتيليه القاهرة ونذهب إلى مجمع الفنون بالزمالك ونلتقى مع :
* الفنان حسن راشد فى معرضه الذى افتتحه دكتور أحمد نوار رئيس المركز القومى للفنون التشكيلية .مع مجموعة من الشباب المحب للفن التشكيلى... والفنان حسن راشد له دراسات حرة بكلية الفنون الجميلة.
وهو عضو بنقابة الفنانين التشكيليين وعضو بجمعية الفنانين والكتاب وعضو بجمعية فنانى الغورى وله مقتنيات بمتحف الفن الحديث ووزارة الخارجية ومجموعات خاصة بأمريكا وفرنسا وألمانيا وهولندا .. وبمجرد أن شاهدنا لوحات حسن راشد تصفحنا التاريخ العريق للحضارةُ الشعبية التى غرست ورسخت جذورها فى أحياء قاهرة المعز ، ويقول حسن راشد .. أنا أطوع كل

إمكانياتى الفنية لتصوير التراث الشعبى الملحمى المصرى مائة فى المائة وأعيش لأرسم ما بداخلى وبمجرد الانتهاء من مرسوماتى أجدها صوراً حية وناطقة من بيئتى المصرية وأتمنى أن تجد ... الفنون التشكيلية مكانة أكبر لدى المواطن المصرى والعربى.

الفن فى الشارع

ونلتقى مع الفنان الشاب أيمن يسرى: مولود فى أعماق الريف - كفر شكر / قليوبية . حصل على بكالوريوس التربية الفنية جامعة حلوان سنة ١٩٩٠ ويعمل حالياً معيدا بقسم التصوير بالكلية حيث كان الأول على القسم.

ويعد الآن رسالة الماجستير عن إعادة الصياغة للأعمال الفنية فى التصوير الحديث كمصدر للإبداع الفنى. وقد أقام عدة معارض بمركز شباب كفر شكر وبأتيليه الإسكندرية ثم أتيليه القاهرة وله... مقتنيات فى مصر والخارج بألمانيا وأمريكا وبولندا وفلندا ولندن.

وقد حصل أيمن السمرى أخيرا على الجائزة الكبرى فى التصوير الحديث وهى أخناتون الذهبى، فى المسابقة التى نظمها المركز القومى للفنون التشكيلية برئاسة دكتور أحمد نوار وتحت رعاية الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة وذلك من خلال صالون الشباب السابع الذى أقيم بمجمع الفنون بالزمالك فى أواخر سبتمبر الماضى.

* وننتقل من مجمع الفنون إلى مركز الهناجر للفنون بالأوبرا حيث التقينا مع عزة عبد الحميد: - ليسانس آداب انجليزى جامعة عين شمس دفعة ٧٦ وهى فنانة تشكيلية تطبيقية بدأت عزة عبد الحميد حياتها الفنية بمحاولات متصلة من أجل إضافة بعد جديد للوحات الفنية العالمية التى تعيد صياغتها فضلا عن تكوين لوحات من البيئة المصرية مع تحقيق العمق والتجسيم للصور التى تحتويها هذه اللوحات سواء كانت لوحات عالمية أو من البيئة المصرية.

دراما القبح والجمال

وكان لابد من رأى النقاد تجاه الفن التشكيلى والبيئة والتراث وكيفية إعداد المتلقى للتذوق الفنى:

كمال الجويلى الذى بدأ حديثه عن التراث فقال: - التراث هو المرادف لكلمة تاريخ والتاريخ هو الأحداث الواقعة فى الزمان والمكان مما يفرز إبداعات فنية تصبح مع مرور الزمن تراثا وتعتبر الطبيعة المجردة هى الغلاف الخارجى للتراث وتعتبر البيئة هى أرضية التراث التى تتكون فى باطنها الجذور التى تنبت الفنان المبدع.

وعن التذوق الفنى يقول كمال الجويلى: - الواقع أن التذوق الفنى المطلوب من عامة الناس سواء كان لأعمال التراث أو للأعمال التى تقوم على المعاصرة أصبحت مسألة صعبة والأمر يحتاج أولاً إلى تدريب حسى وبصرى للمتلقى .

وكما يقول الكاتب الصحفى كامل زهيرى إن العامة تجهل القيمة التى وراء الفنون التشكلية لأنه توجد أمية بصرية وهى أخطر من الأمية العلمية والثقافية وأنا مع هذا الرأى فقد أصبحت الغالبية العظمى من الناس تلحظ مظاهر القبح ولا ترى أو أنها لا تريد رؤية مواطن الجمال خصوصا فى زحام الحياة العصرية السريعة الإيقاع التى نحياها بطبيعة



فؤاد حداد

الحال خاصة عندما نقف أمام عمل فنى تشكيلى فالعامة من الناس تنظر إليه بسطحية شديدة ولا تنظر إلى العمق.
وأتمنى أن يصل الإحساس بهذا الفن إلى كل إنسان مصرى على أرض مصر وألا يكون فى المستقبل قاصراً على طبقة المثقفين بل يمتد الإحساس به إلى عامة الناس وهذه مهمة المثقفين: أن يأخذوا بيد البسطاء إلى طريق المعرفة لأنه كلما عرف الإنسان كان هناك تنوير وشخصية متحضرة.

الجداريات فى سكك حديد مصر

وفى قاعة الشباب أيضاً بأتيليه القاهرة نزور المعرض الجماعى الذى اشترك فيه مجموعة من الفنانين التشكيليين الواعدين وقد التقينا مع:
* محمد عبد المنعم إبراهيم بكالوريوس كلية الفنون الجميلة قسم تصوير جامعة المنيا سنة ١٩٨٨ بتقدير جيد جداً وماجستير فى التصوير من كلية الفنون الجميلة بالقاهرة حلوان ويعمل مدرسا مساعدا بكلية الفنون الجميلة. بالمنيا قسم التصوير
وسألنا الفنان الشاب عن سبب انفعالاته التى تظهر واضحة فى لوحاته .
فقال: إن قمة انفعالى تظهر فى لوحة غريزة الانتماء الكونى" حيث يتخلل الدعاء الصوفى نداء الغريزة وقد حرصت على الجرأة فى تناول القضية وهى أزمة الإنسان فى هذا الزمن ، ولاشك أن المشكلة الكبرى فى حياة الفنان التشكيلى هى طريقة التعبير ولكن بالنسبة لى ليس هناك مشكلة فأنا أتبع الجرأة والمواجهة فى معالجة القضية وأنا أرفض فكرة الفن من أجل الفن فهذا قد يكون ملائماً لمجتمع الغرب ولكن فى مجتمعنا خاصة فى الوقت الحاضر لابد أن نعبر من خلال الفن عن واقعنا .
ونلتقى مع : چيهان فايز بكالوريوس كلية الفنون الجميلة بالمنيا سنة ١٩٩١ ومعيدة بالكلية وتعد رسالة الماجستير بعنوان "دور التصوير الجدارى فى محطات سكك حديد مصر"... وتقول عن الفن التشكيلى:
إنه يعنى خروج الأحاسيس والمشاعر من داخل الفنان لمعالجة قضايا المجتمع. ،وأنا أتعامل مع البورترية بتحليل خاص من خلال تأملات الحياة، للوصول إلى فلسفة صحيحة ومنطقية لهذه الحياة. وعن أحلامها تقول:
أنا أحلامى ليست بالبعيدة أو المستحيلة فأنا أرجو من وزارة الثقافة إنشاء ساحة شعبية كبيرة تكون مخصصة للفنانين والمواهب الشابة وملتقى لكل الشباب لمشاهدة العروض المسرحية وإقامة معارض الفن التشكيلى، بالإضافة إلى تدعيم قصور الثقافة فى كل حى وكل قرية لتكون مجالاً أكبر للثقافة ورئة يتنفس منها الشباب فنانقياً وراقياً.

فؤاد حداد : والد الشعراء

بدأت الاحتفالية بكلمة رجائى الميرغنى لتحية روح الشاعر فؤاد حداد الذى جعل من أشعاره امتدادا.فكريا وقوميا فى ضمير الإنسان المصرى حيث خرج الكثير من الشعراء الشبان من عباءة فؤاد حداد الدى يستحق أن يكون والد - الشعراء لأن أشعاره يتوارثها جيل بعد جيل.
ثم يتقدم الكاتب الروائى خيرى شلبى ليقول كلمته عن فؤاد حداد: -
يمضى الزمان على رحيل الشاعر فيزداد شعره رسوخاً ...
إن فؤاد حداد شاعر يتماهى مع الزمن

فيكتسب ما كتبه ملامح جديدة تزداد حداثة وجدية يوماً بعد يوم وكأنه مكتوب فى الراهن الآنى كالخبز الذى يخرج طازجاً من الفرن العتيق.

إن فؤاد حداد لم يكن يكتب الشعر ولكنه كان يتنفسه ، ويصعب على قارئ شعر فؤاد حداد أن يتخيل هذا الشاعر وهو يفكر فى أشعاره قبل أن يكتبها بهذه الغزارة والقوة وبهذا الإحكام فى البناء الذى يزخر بالنقوش والزخارف فهو يصور بأشعاره الحضارة المصرية والتراث والآثار الإسلامية ومجالس البسطاء فيدخل الإنسان إلى عالم فؤاد حداد ليتعرف على نفسه وعلى ذاته وتاريخه وملامح مستقبله وكلمات الشاعر هى خيوط اتصال بين الإنسان والآخر وهى تؤكد حميمية العلاقات بين الإنسان والمكان وانتماءه لأهله وبنى وطنه .

وكثيراً ما يتراكم الغبار فوق مشاعر الإنسان فيحجب عنه الرؤية للعالم ويجعله يتقوقع داخل نفسه ولكن إذا مسه شعر فؤاد حداد فهو يخلد إلي الصفاء .

ثم نعيش الكلمة مع الأستاذ عبد المنعم السعودى الصديق الحميم لفؤاد حداد فيقول عنه:

هو شاعر معروف اسمه تردده القلوب لأنه شاعر الشعب ..

إنه القومى العربى المصرى الذى يعتز بمصريته وبقوميته العربية.

لقد مضت عشر سنوات على وفاة الشاعر فؤاد حداد وقد كان صديقا ورفيق درب وسلاح ، والآن تزدحم فى رأسى الخواطر والذكريات إنه الشاعر الغنائى والشاعر الملحمى الذى عندما تفيض ذاته يتدفق منها نبع شعره ليروى ظمأ القلوب العطشى.

فكان بالفعل لسان حالهم الذى يخاطبهم ويعبر عنهم وكان منحازاً إلى القومية العربية ولا تناقض عنده إنه واضح وصريح دائماً حريص على مصداقيته مع نفسه ومن يقرأ شعر فؤاد حداد سوف يجد نفسه فى أجواء المعانى وعند بداية درب الشاعر وسوف يتساءل...

هل الزمن توقف ولم يعد هناك جديد من الإبداع فى عالم الشعر.

وفى الحقيقة الزمن لم يتوقف ولكنه حقاً لا يوجد إبداع فى الشعر فى .. الوقت الحالى وهنا لابد أن نبحث عن الأسباب التى وراء ندرة الإبداع ونستنهض المواهب التى تسعى لتحقيق هوية وشخصية متميزة ..

وبهذه الاحتفالية . نحيى ذكرى أحد العمالقة ونستلهم إبداعاتهم وليس معنى ذلك إننا مستعبدين لجيل الماضى...

ولكننا لابد أن نعرف الأجيال الجديدة بالقمم والمبدعين وفؤاد -حداد هو فرد ولكنه كان يحمل بين جبينه وبين ضلوعه معاناة... وتوثبات أمة فهو لم يتعبد بالذات ولم يستغرق فى تجاربه الشخصية الذاتية ولكنه كان يحتوى مجتمعة ووطنه وهو الشاعر القادر على استخلاص تجاربه ورؤياه بالغوص فى تجارب الآخرين وقد عاشها بالفعل معهم وبكل وجدانه وهذا هو سر نجاح فؤاد حداد...

وبعد هذه الكلمات بدأت الأمسية الشعرية

شارك الشاعر أمين فؤاد حداد، والشاعر محمد أحمد بهجت، والفنان محمود حميدة.

وشارك بالغناء الموسيقيان وجيه عزيز ومحمد عزت.

وسوف يظل الشاعر العظيم فى وجدان وذاكرة كل مصرى:

الأرض بتتكلم عربى تقول الله
إن الفجر لمن... صلاة

كلام مثقفين

ما الذى ينقص العريان؟

أفاض شهر رمضان ،بعض كرمه هذا العام، على معرض القاهرة الدولى للكتاب فتقرر تأجيل موعد افتتاحه - الذى كان يوافق بدايات الشهر الفضيل - إلى ما بعد عيد الفطر، وقيل فى تبرير ذلك ، أن المعرض "عرس ثقافى" لا يتناسب مع طقوس الصيام ، وأن الناس فى رمضان ينفقون نقودهم على شراء الياميش ، ويتفرغون للعبادة وقراءة فوازير "نيللى" و"شريهان" فلا يجدون مالاً لشراء الكتب أو وقتاً لزيارة معرضها ، أو مزاجاً لتقليب صفحاتها.

واقترح الزميل "أحمد يوسف القرعى" - على صفحات "الأهرام" - تغيير الموعد السنوى الثابت لافتتاح المعرض ، من الأسبوع الأخير من يناير إلى الأسبوع الأخير من يوليو ليتواكب مع الإجازات ومع الموسم السياحى الصيفى ، حيث الفرصة أكثر ملائمة لتدفق جماهير السياح على المعرض ، ونقودهم على الناشرين.وهكذا اعترفت كل الأطراف بأن المعرض، هو مولد من نفس نوع "فوازير شريهان" ومسرحية سياحية من نوع "حزمنى يا بابا" فانسحبوا أمام الأولى، ويفكرون الآن فى منافسة الثانية بالمسرحية الكوميدية الشهيرة "سرحان بين الغيط والبيت"!.

ولأن التكرار يعلم الشطار ، فلا بأس من أن نكرر ما قلناه قبل ذلك لشطار "الهيئة العامة للكتاب والموالد الثقافية"، فمشكلة معرض الكتاب ليست فى موعده ، وليست في الجهة التى تنظمه ، هل هى هيئة الكتاب ، أم هيئة قطاع خاص، فكلا الاثنين مزراط. ... المشكلة أنه تحول من معرض للكتاب إلى معرض لكل شيء إلاّ الكتاب، وساحة لمناقشة كل شيء، من مشاكل الرقص الشعبى، إلى مشاكل صناعة اللبّ والفشار، أما الذى لا يناقشه ولايهتم به، فهو مشاكل صناعة الكتاب.

فمعظم معارض الكتب المحترمة فى العالم تقصر العرض فيها، على العناوين التى صدرت خلال العام السابق على المعرض أو خلال عامين سابقين، ، لتتيح لروداها فرصة حقيقية للتعرف على المطبوعات الجديدة، بينما يتيح معرض القاهرة الفرصة للناشرين لكى يتخلصوا مما يزحم مخازنهم من مرتجعات ، دون تمييز بين الجديد والقديم أو بين الغث والثمين فتكون النتيجة عرضا فى منتهى العفاشة ، فى أماكن أكثر زحاما من أتوبيسات النقل العام!! وأكثر ضجيجا من سوق الخضار القديم!

ومعظم معارض الكتب المحترمة فى العالم ، تنظم مسابقات لمنح جوائز لأفضل كتب العام السابق ، فى كل فروع المعرفة ، وفى كل عمليات صناعة الكتاب، تختارها لجان متخصصة ومحايدة، لاتخضع للهوى أو المجاملة أو الابتزاز ، كما يحدث فى جوائز معرض القاهرة التى فقدت قيمتها بسبب اختلال محكات الاختيار ورائحة الكوسة التى تفوح منها!

ومعظم معارض الكتب المحترمة فى العالم ، تنتهز فرصة اجتماع المشتغلين والمهتمين بصناعة الكتاب لتنظيم ندوات وحلقات بحث ومؤتمرات، لدراسة أوضاع هذه الصناعة ، بهدف التوصل إلى حلول للمشاكل التى تواجهها من ارتفاع أسعار الورق إلى حقوق المؤلفين، ومن السياسة الجمركية إلى عقبات التداول ، ومن التزوير إلى السرقات الأدبية ، ومن الرقابة الحكومية إلى الإرهاب الفكرى ، ومن أصول "صنعة النشر" إلى أصول "صنعة العرض".أما وقد قرر "مولد القاهرة الدولى للكتاب" منافسة وزارة الخارجية فى أنشطتها ، فاختار موضوع "نحن والعالم" - وفى رواية أخرى "ثقافة السلام" - كمحور تدور حوله ندواته هذا العام، الذى يشهد تدهورا فى صناعة النشر يكاد يهددها بالتوقف ، فلا تعليق لدينا، إلا المثل الشعبى الذى يقول: سألوا العريان . إيش ناقصك يا عريان؟.. قال المشط يا مولاى!

وهو مثل نهديه للدكتور سمير سرحان أو عريان!

صلاح عيسى

رقم الإيداع ٧٥١٢/ ٩٢

الثمن ثلاثة جنيهات

الأمل للطباعة والنشر ت: 3904096



Bibliotheca Alexandrina
0532158